

**ASPECTE ALE NATURALISMULUI**

**ÎN CREAȚIA LUI**

**ION LUCA CARAGIALE**

## CUPRINS

<b>STUDIU INTRODUCATIV</b> .....	5
----------------------------------	---

<b>ARGUMENT</b> .....	17
-----------------------	----

### **CAPITOLUL I**

<b>FIZIONOMIA UNUI SECOL BULVERSANT</b> .....	27
---	----

I.1. Răsturnările politice .....	28
I.2. Avântul economic și social .....	29
I.3. Înflorirea vieții culturale.....	31
I.4. Terenul ideologic și filozofic .....	32
I.4.1. Sondarea materialismului transistoric .....	34
I.4.1.1. Între două surse ale cunoașterii: rațiunea și senzația .....	38
I.4.1.2. Irumperea spiritului științific .....	43
I.4.2. Auguste Comte (1798 – 1857) și „noua religie a umanității” .....	45
I.4.3. Claude Bernard (1813-1878) și o metodă științifică revoluționară .....	56
I.4.4. Charles Darwin (1809 – 1882) și evoluția speciilor.....	62
I.4.4.1. Înfruntarea blestemului eredității.....	68
I.4.4.2. Ființa umană versus natură .....	69
I.4.4.3. Lupta cu semenii.....	74
I.4.5. Ludwig Feuerbach (1804-1872) și redescoperirea omului fizic.....	83
I.5. Reversul medaliei - pesimismul unei generații deșănțate .....	84

### **CAPITOLUL II**

<b>FIORII RECI AI REALISMULUI</b> .....	91
---	----

II.1. O încercare de definiție.....	91
II.1.1. Caracterul transistoric al realismului .....	93
II.1.2. Cristalizarea curentului realist .....	95
II.1.3. Demontarea mozaicului realismului .....	99
II.2. Formula realistă a lui Balzac.....	108
II.3. Impersonalitatea artistică a lui Flaubert.....	113

### **CAPITOLUL III**

#### **NATURALISMUL – COPILUL REBEL AL REALISMULUI..... 117**

III. 1. Navigând printre sensuri.....	117
III.1.1. Izvorul filozofic al vocabulei.....	118
III.1.2. De la filozofie la literatură via știință.....	121
III.2. Primii muguri ai naturalismului - Frații Goncourt.....	127
III.3. Închegarea unei doctrine.....	130
III.4. Romanul naturalist.....	132
III.4.1. O estetică a urâtului.....	133
III.4.2. Metoda experimentală.....	136
III.5. Reprezentanți ai curentului naturalist.....	144
III.5.1. Incubatorul naturalismului - Grupul de la Médan.....	144
III.5.1.1. ÉMILE ZOLA (1840-1902).....	145
III.5.1.2. LÉON HENNIQUE (1850-1935).....	152
III.5.1.3. PAUL ALEXIS (1847-1901).....	152
III.5.1.4. HENRY CÉARD (1851-1924).....	153
III.5.1.5. JORIS-KARL HUYSMANS (1848-1907).....	153
III.5.1.6. GUY DE MAUPASSANT (1850-1893).....	154
III.6. Personajul naturalist.....	158
III.6.1. Omul nou al secolului al XIX-lea.....	158
III.6.2. Clasificarea personajului naturalist.....	163
III.6.3. „Construirea” personajului naturalist.....	167
III.6.3.1. Demistificarea spațiului și timpului.....	169
III.6.3.2. Involuția ființei umane.....	174
III.6.3.3. Glasul ademenitor al senzațiilor.....	180
III.6.3.4. Detracarea mecanismului uman.....	187
III.6.3.5. O licărire în noaptea adâncă a sufletului omenesc.....	198

### **CAPITOLUL IV**

#### **EVADAREA NATURALISMULUI FRANCEZ SPRE ALTE ORIZONTURI. 203**

IV.1. Naturalismul românesc în studii teoretice.....	206
IV.2. Ecouri, traduceri și adaptări.....	216
IV.3. Curentul naturalist în literatura română.....	226
IV.3.1. Prima etapă de evoluție a naturalismului (1863-1903).....	227
IV.3.1.1. BARBU DELAVRANCEA (1858 – 1918).....	227
IV.3.2. A doua etapă de evoluție a naturalismului (1900-1920).....	237
IV.3.3. A treia etapă de evoluție a naturalismului (1920-1944).....	238

IV.3.3.1. LIVIU REBREANU (1885-1944) .....	239
IV.3.3.2. HORTENSIA PAPADAT-BENGESCU (1876 – 1955) .....	242

## ***CAPITOLUL V***

### ***I. L. CARAGIALE - ÎNTRE CLASICISM ȘI REALISM-NATURALISM..... 245***

V.1. Nașterea autorului din „spuma” clasicismului .....	245
V.2. Alunecarea pe panta realismului .....	252
V.3. Caragialismul .....	263
V.4. Componente naturaliste în procesul unui plagiat .....	270
V.5. Naturalismul și exegeza critică a operei .....	279
V.6. Opera caragialiană - între viziunea comică și viziunea tragică .....	287
<i>V.6.1. Viziunea comică</i> .....	289
V.6.1.1. Lumea caragialiană .....	289
V.6.1.2. Comediile .....	311
V.6.1.3. Momente și Schițe .....	316
<i>V.6.2. Viziunea tragică</i> .....	322
V.6.2.1. Elementele naturalismului caragialian .....	332
V.6.2.1.1. „Sensibilitatea climatică” a autorului și interesul său pentru fenomenele fizice, chimice și biologice .....	333
V.6.2.1.2. Dilatarea spațiului și timpului .....	336
V.6.2.1.3. Tipologia personajului naturalist .....	344
V.6.2.1.4. Personajele naturaliste - mecanisme dereglate .....	350
V.6.2.1.5. Violență și cruzime .....	366
V.6.2.1.6. Viciul sau evadarea din coșmarul realității .....	375
V.6.2.1.7. Glasul răsunător al „cărnii” .....	378
V.6.2.1.8. Fotografismul descrierilor naturaliste .....	381
V.6.2.1.9. Culori stridente și sunete asurzitoare .....	385
V.6.2.1.10. Ogindirea noilor concepții și descoperiri .....	387

### ***CONCLUZII ..... 391***

### ***BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ..... 403***

## STUDIU INTRODUCȚIV

Alături de Mihai Eminescu, Ion Luca Caragiale este unul dintre cei mai discutați / disputați scriitori români, de regulă cu cărțile, argumentele și exemplele de opere pe masă. Procedura de acum a doamnei Ioana Raluca Crăciun se întemeiază pe o bibliografie românească și străină, îndeosebi franceză, reprezentativă și pe analiza operei și a unor exegeze critice privitoare la naturalism și naturalismul unei părți a operei caragialiene și interesul scriitorului pentru biologia evoluționistă, pentru fenomenele fizice, meteorologie și climă. Argumentele și exemplele folosite în teză se referă la scriitorii naturaliști francezi și la climatul științific și cultural al epocii, la apropierea lui I. L. Caragiale de acest mediu experimental atractiv, la fundamentarea teoretică, bibliografică și la aspectele noi propuse de exegeza specializată pentru receptarea creației lui Ion Luca Caragiale, asociind această dimensiune științifică și epistemologică naturalismului, realismului și analizei de text, pentru a realiza o lectură / o interpretare fidelă, documentată estetic și bine argumentată.

Prezentarea concepției literare a scriitorului Ion Luca Caragiale, analiza operei sale și a unor aspecte de teorie literară și estetică și aplicațiile cu privire la naturalism pornesc de la articolele teoretice ale acestuia și de la preferințele clasice și realiste și referințele sale de delimitare, în cea mai mare parte, de romantism și naturalism, de drama romantică, analiza psihologică, stilul nepotrivit și digresiuni. Dar catastrofa, tragicul, melodrama și unele detalii și tehnici naturaliste intră uneori și pot fi analizate, cum se știe, în textele sale, oricât control clasic ar funcționa la acest scriitor și oricâte combinații și accepții estetice ale operei ar dezvălui exegeza critică. Metoda de a le enunța și denunța, a le înțelege și explica însă funcționează la Ion Luca Caragiale. Autoarea nu urmează acest mod radical de *a experimenta*, frapant la Caragiale, ci procedează analitic, pe bază de documente și exemple, îndepărtându-se de spectaculos și de speculații, dar rămânând la prezentarea amplă a naturalismului, în specificul operei și al autorului analizat, al temei de studiu. Astfel, unii dintre naturaliștii francezi, romanticii germani și romancierii ruși se întâlnesc în preocuparea de povestirea, înscenarea și subiectivismul provenit din valorificarea simțurilor personajelor prezentate și a unor cazuri, în apropierea, posibilă, de scriitorii moderni, cu tehnici și detalieri asemănătoare.

Absolventă a Facultății de Litere din Oradea, specializarea Engleză – Franceză, doamna Ioana Raluca Crăciun este în prezent asistent universitar în cadrul Universității din Oradea. Subiectul tezei explică preocupările sale constante cu privire la terminologie și limbaj, la examinarea unor scriitori și grupări literare din perspectiva legăturilor cu climatul epocii și cu stadiul investigațiilor științifice. Corespund acestei orientări a doctorandei și a tezei aspectele referitoare la metoda experimentală a lui Claude Bernard, prezentarea teoriilor lui Charles Darwin cu privire la evoluția speciilor, ori metoda experimentală din naturalism, raportarea naturalismului la realism, prezentarea incubatorului naturalist prin grupul de scriitori de la Médan, a unei părți importante a prozei caragialiene, a personajului naturalist, a unor secvențe epice tragice și grotești etc. Încercarea de înțelegere și explicare a statutului naturalismului și a metodei naturaliste indică anumite premise, legături și continuități cu alte mișcări literare, care vor valorifica divers tehnica și scenele / detaliile naturaliste ale textelor epice, cu privire la tenebre, catastrofe, patologic, scientism, senzualism, pragmatism și materialism, organic, simțuri și exacerbare, degradare fizică, viciu, estetica urâtului și viziunea tragică etc.

Urmând opera, analiza și unele caracteristici romantice și naturaliste, autoarea tezei își construiește argumentarea treptat, pe capitole, din mai multe părți și cu numeroase exemple și detalii. Astfel, are în vedere portretul secolului al XIX-lea, cu deosebire fundamentul filosofic, istoric și politico-ideologic al acestuia, caracteristicile realismului și ale naturalismului, „copilul rebel al realismului”, reprezentanții curentului naturalist în Franța, personajul naturalist și ilustrarea românească, în primul rând caragialiană, a acestuia. Ea dovedește calități interpretative, analitice și critice și realizează conexiuni culturale interesante, într-un domeniu vast și pretențios, bine delimitat și abordat concentric, dinspre margini și din centru, contextualizând și exemplificând.

Cititorul și exegetul atent al operei caragialiene constată existența unor compatibilități ale componentelor clasice și realiste ale acesteia cu altele moderne, ținând de experiment și de noutate. Nu este vorba de o negociere pur și simplu (căci, în ultimă instanță, deosebirile dintre aceste curente literare și încadrări ale scriitorului există și ele surprind și sunt înregistrate), ci de ceea ce înțelege Ion Luca Caragiale prin *stilul potrivit ritmului* personajului și al subiectului, ca să nu se *poticnească*. Acel caragialian *sunt vechi, domnilor* explică, într-un fel, modul de căutare a calapodului secvenței de viață și al personajelor. Fenomenul înnoirii creației și al altoiului pe trunchiul clasic, vechi, stă în atenția mai multor exegeze, chiar în părțile în care apropierea, distanțarea sau polemica față de romantism sunt

marcate distinct (și de neîmpăcat, în aceeași demonstrație). Parodia, expresivitatea și inspirația, despicarea textului și tipurile diverse de lipiri și concreșteri oferă astfel spre investigare un material modular tentant (la mai multe niveluri) pentru cei familiarizați cu domeniul. Comparativ, în epocă, Alexandru Macedonski, cu neliniști și propensiuni asemănătoare spre noutate, străbate drumul dinspre romantism / și simbolism către modernism și clasicism, într-o armonizare internă a textelor (pe genuri și specii literare și pe etape ale creației) conștientă de sincronii, compatibilizări și de natura materialului literar prelucrat. Convergențele indică programul creației, noutatea și experimentul atașate tradiției, substanței operei și orizontului de așteptare al cititorilor.

Între Leibniz, Descartes și Bergson, de la clasicism la impresionism / simbolism, doctoranda convoacă motivat un repertoriu al referințelor filosofice și științifice specifice empirismului, naturalismului și descoperirilor / inovărilor din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. În consecință, ea prezintă acest teren ideologic, filosofic și cultural – științific al unui secol bulversant (al premiselor modernismului), cu răsturnări politice spectaculoase și cu avânturi economice și sociale, apropiate de naturalism și de viața și creația lui Ion Luca Caragiale. Auguste Comte, Ludwig Feuerbach, Arthur Schopenhauer, Herbert Spencer, Charles Darwin și Claude Bernard (până la Gabriel Tarde și Friedrich Nietzsche) sunt, arată autoarea, principalii reprezentanți ai direcției filosofice și științifice a timpului, prin care, alături de cei mai importanți reprezentanți ai „incubatorului” de la Médan, se înregistrează specificul operelor și al curentului, al unor manifestări ale modernismului și modul de construire a personajului naturalist, a relației cu societatea și cu ceilalți. Alte investigații anterioare privitoare la inițierea scriitorului în aceste domenii (de la W. Wundt la Constantin Rădulescu Motru, arată cu îndreptățire exegeza critică) înregistrează și preocupările epocii de psihologie și de psihologia popoarelor. Émile Zola, Paul Alexis, Joris Karl Huysmans, Guy de Maupassant, apoi Barbu Delavrancea, Liviu Rebreanu și Hortensia Papadat-Bengescu constituie aria referințelor textuale (naturaliste) ale autoarei și ale comparațiilor acestora cu opera lui Ion Luca Caragiale. Sunt vizibile și distanțările opțiunilor muzicale (mărturisite) ale lui Ion Luca Caragiale de romantici și apropierea de compozitorii clasici.

Cinci capitole ample, un cuvânt înainte și concluziile constituie structura lucrării: I. Portretul bulversantului secol al XIX-lea, consacrat vieții sociale, politice, ideologice și filosofice; II. Realismului, în primul rând specificului său și caracteristicilor prozei lui Balzac și Flaubert; III. Doctrinei naturaliste, metodei experimentale, aspectelor teoretice și practice și principalilor reprezentanți; IV.

Naturalismului românesc, studiilor teoretice, etapelor de evoluție și scriitorilor cuprinși aici; V. Situații lui Ion Luca Caragiale între clasicism, realism și naturalism și, mai ales, analizei operei, a viziunii tragice și grotești a acesteia, a personajelor și a scenelor de violență, cruzime și degradare. Mai puțin urmărite sunt premisele *crucișului parodic*, caragialian, programat (parodiile epico-dramatice și viziunea carnavalescă și satirică) și cele experimentale, de cronologie, vârstă și etapă a creației scriitorului (a patra, după alte trei, formatoare artistic și necesare fundamentării naturaliste, pretențioase / nuanțate, una de limită, unele din inserțiile acesteia fiind recognoscibile și în a cincea etapă a scrisului său). Accentele puse de doamna asist. univ. Ioana Raluca Crăciun pe tragic, pe receptarea polemică a operei și pe argumentele folosite în procesele de plagiat și în analiza unor traduceri și adaptări, în primul rând franceze, dar și din Edgar Allan Poe, contextualizează corespunzător și largesc aria referințelor culturale românești și străine, conturând mai bine, în ansamblul operei, unele componente naturaliste și această configurare poetică și reprezentare ficțională, de limită, experimentatoare, interesată de cazuri, de mecanismele creației și deschiderea spre știință, noutate și existența organică a ființei.

Proiectul de cercetare al doamnei Ioana Raluca Crăciun se bazează, în pornire, pe premisele modernismului economic (în sens larg) și cultural și, mai ales, pe schimbarea „ochelarilor gândirii” (cum arată filosoful Mircea Flonta, în ***Darwin și după Darwin. Studii de filozofie a biologiei***) și centrarea demonstrației pe interesul și preocupările scriitorului Ion Luca Caragiale de cunoaștere, biologie evoluționistă, zoologie, darwinism, amprenta socială, fenomenele fizice, chimice și biologice, de viața organică și mecanismele *viului*, de natură și societate, întemeiate pe sensibilitatea climatică, simțul *enorm* și vederea *monstruoasă*, care înregistrează formele senzaționale, lăaturalnice sau degradate ale întâlnirii umanului cu natura. Asocierea acestui *hybris* cu o mobilitate a spiritului și a conștiinței artistice, prezentarea criticii sociale (*temperatorii caragialieni*; *termitele* sunt un exemplu de „coptoroșire” a construcției / casei), a standardelor morale joase, a umanului în (ne)limite, suferință și lateralitate, a tembelismului și diferențierea speciilor literare cultivate, între major și minor, în cele cinci etape ale creației, sunt vizibile și se regăsesc în unele cercetări anterioare ale operei caragialiene, uneori parțiale (de la necitare / necunoaștere, indiferență și neînțelegere până la denigrare), ale căror explicări, corectări și reasezări presupun o asemenea analiză / teză, investigarea unor coduri scripturale și a modului de reprezentare ficțională naturalistă, în latură experimentală, adesea degradată și înapoiătoare a ființei, situate la întâlnirea



dintre mecanismele sociale stricate, condiționările biologice și structurile estetice / literare.

S-a scris mult despre *complementaritatea* Eminescu / Caragiale și despre personalitatea *plurimorfă* a scriitorului, despre omul *divergent caragialian*. Geniu critic „la temperaturi înalte” – Eminescu, în *Scrisori* și geniu „la rece” – Caragiale, în *O scrisoare pierdută*, scrie Pompiliu Constantinescu. *Intim* al lui Constantin Dobrogeanu Gherea, Ion Luca Caragiale (și caragialismul) are parte în teză de o amplă analiză cu privire la creație, personalitate și morală, pornind de la polemica Maiorescu – Gherea. Mai puțin s-a evidențiat apropierea scriitorului de Alexandru Macedonski, în latura noutății și a experimentului literar. Macedonski profesa crezul literar al naturalismului și era un adept al lui Émile Zola încă „înainte de 1888”, scrie Tudor Vianu.

Zece sunt, în principal, argumentele inițiale și de parcurs ale recomandării tezei doamnei Ioana Raluca Crăciun, cu tema **Aspecte ale naturalismului în creația lui Ion Luca Caragiale**: 1. apropierea / comparația realizată de către Horia Petra – Petrescu, autorul primei teze de doctorat, în 1910, la Leipzig, despre Ion Luca Caragiale (*Ion Luca Caragiale. Leben und Werke*; Cf. și Horia Petra – Petrescu, *I. L. Caragiale. Viața și opera / Leben und Werke*, Ediție de Ioan Derșidan și Rudolf Windisch, Prefață de Ioan Derșidan, Postfață de Klaus Bochmann, Cluj – Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2004), între scriitorul român analizat și romanticii germani (dar și scriitori francezi și ruși), precum și Anatole France, Guy de Maupassant, Victor Hugo, Friedrich Schiller, Henrik Ibsen, ori Nicolai Gogol, Maxim Gorki, Lev Tolstoi și Anton Pavlovici Cehov, până la Nicolo Machiavelli; punct de vedere ce poate fi (încă) urmărit în scurgerea timpului și, eventual, relansat și raportat la realism, naturalism și clasicism etc., cum preconizează și exemplifică adesea această teză; 2. prezentarea și evaluarea concepției literare a scriitorului Ion Luca Caragiale și examinarea creației sale literare în funcție de romantism, realism și naturalism, dimensiune mai puțin analizată a acestei opere (față de clasicism, realism și modernism, frecventate în mai mare măsură de către exegeza critică caragialiană); 3. examinarea metodei / doctrinei naturaliste în paralel cu analiza operei scriitorului român și compararea acesteia cu creații reprezentative ale unor scriitori francezi aparținând naturalismului; examinarea în teză a traducerilor, influențelor, ecourilor și adaptărilor autorilor naturaliști și realiști constituie una din premisele analizei și diferențierii naturaliste caragialiene; 4. reevaluarea procesului Caion, de plagiat, al lui I. L. Caragiale, din perspectiva documentelor existente, a unor aspecte naturaliste, a metodelor de lucru ale scriitorului și a unor influențe posibile, a unor

aspecte de noutate și de experiment literar, vizate de scriitorul român; contribuția lui Barbu Delavrancea în acest proces și modul de apărare a lui I. L. Caragiale; 5. prietenia lui Ion Luca Caragiale cu Barbu Delavrancea, Constantin Dobrogeanu Gherea și cu Paul Zarifopol și grila de lectură propusă de aceștia cu privire la influența mediului și a societății asupra individului și, desigur, în legătură cu opera acestuia; 6. aspecte darwiniene întâlnite la unii din eroii caragialieni, *temperatori* (dar și la *catilinarii* eminescieni și la unii dintre eroii macedonskieni bizari din unele nuvele, întorși / opriți pe scara evoluției, ori la cei de excepție, nenaturali și condamnați, ai lui Barbu Delavrancea); 7. preocuparea lui Ion Luca Caragiale de viața organică a personajelor sale, de viirea ființei, de fenomenele biologice, fizice și chimice, de sensibilitatea climatică / meteorologică a eroilor și de căutarea Nordului (Cf. și vol. Ioan Derșidan, *Nordul caragialian*, 2003, *Catilinari și temperatori. Eminescu și Caragiale*, 2010 și *Însemnări și dedicații pe cărți*, 2011, cu unele referiri la climatul și ideile epocii catilinarilor eminescieni și temperatorilor caragialieni, influențați de descoperirile / teoriile lui Ch. Darwin). Înregistrăm astfel (în al optulea rând) și modul de raportare a scriitorilor (în acest caz, a lui Ion Luca Caragiale și a scriitorilor naturaliști francezi, desigur), la climatul științific, la ideile și descoperirile unei epoci și cuprinderea acestora în forme diverse în creația literară. Este vorba, în al nouălea rând, de proba documentară (pornind de la concepția literară și de la creație și publicistică), pe bază de exemple din opera lui I. L. Caragiale, a gradului de adecvare a acestei proze la grila de lectură naturalistă. Am putea adăuga în final (10) apropierile realizate de către doctorandă între scriitorii analizați (paralela cu Émile Zola, de exemplu), sub cupola naturalismului și a comparatismului.

Teză de literatură comparată și de istorie literară, lucrarea **Aspecte ale naturalismului în creația lui Ion Luca Caragiale**, elaborată de doamna Ioana Raluca Crăciun, își justifică structura, suita argumentelor și metoda de lucru printr-o raportare permanentă a literaturii și a scriitorilor la climatul științific și cultural al epocii, pentru o distribuie corectă a informației și bibliografiei și o surprindere a identității textului caragialian (a textului naturalist, în general) în cadrul acestei orientări literare și a grilei experimentale, organice și evoluționiste, oferite de către Claude Bernard și Charles Darwin. O bibliografiere a acestor traduceri și a unor scrieri romantice, naturaliste și realiste, europene, în primul rând, completează tabloul receptării, ca premisă a temei propuse și a lecturii / interpretării doctorandei, pornind de la războiul speciilor cu natura și de la umanul împușcat și adesea desfigurat, la întâlnirea cu ceilalți și cu socialul ierarhizat. Am prezentat, cu mai multe exemple, iconul *capului retezat* (vol. *Viziera cavalerului*, 2008, pp. 313-

328), „jocul decapitării” / Țapul ispășitor și „secretul eșafodului”, evidențiind unele *povești crude* despre omul biologic, natural și omul metafizic, amintind de estetica și metoda naturalistă, interesate de știință, ereditate și determinism, de experiment și cunoaștere, mistere și „fiziologii”, valorificând asemenea cazuri, catastrofe și aspecte senzaționale, tragice și groțesti și explicându-le adesea în terenul științei și al istoriei.

Determinismul social și determinismul biologic se datorează factorilor sociali și celor ereditari. Proza experimentală și cea comportamentistă sunt fixate asupra atitudinilor / comportamentelor umane și a funcțiilor organice, urmărite minuțios, pozitiv, în căutarea adevărului și a unei linii a vieții, în toate formele sale, cele degradate, mai ales, completând prin naturalism investigația realistă. Naturalizarea omului, viața socială și investigarea pozitivă și-au arătat unele limite prin naturalism. În *Gândirea romanului*, Toma Pavel subliniază faptul că Émile Zola s-a inspirat din teoriile lui Darwin și din ipotezele asupra eredității și că frații Goncourt, în conformitate cu descoperirile științelor pozitive, subliniază influența impulsurilor corporale și a instinctelor asupra nivelului moral și absurditatea luptei duse de spirit împotriva condiției sale materiale. Un erou al lui Émile Zola constată că apostolii pozitivismului își închipuiau că „pot explica misterul sufletului prin bolile simțurilor”, ceea ce nu s-a întâmplat. Descoperirea „farmecului interiorității” și revenirea la idealitate și religie / credință s-a făcut și prin unele renunțări la moștenirile realiste și naturaliste, metoda naturalistă având condiționările, excesele și limitările sale. Prezentarea de către doctorandă a *incubatorului* de la Médan și analiza creației lui Ion Luca Caragiale documentează despre asemenea premise, influențe și unele deschideri comparatiste.

În teza analizată și în lucrările cu un asemenea subiect, anumite limite ale perspectivei naturaliste rezultă și din comparațiile cu realismul și avangarda și din examinarea operelor scriitorilor naturaliști. În lucrarea sa *Psihologia și sufletul* (1930), Otto Rank scrie că teoria relativității a lui Einstein i-a influențat pe S. Freud și pe alți psihanaliști și terapeuți (A. Adler și C. G. Jung), preocupați de cunoașterea naturii și de cunoașterea de sine, de investigațiile concomitente pentru „viața simțită și spirituală a omului”, pentru înțelegerea gândirii, a sentimentelor și a acțiunii omului și a modului de valorizare a acestora. „Ca loc al sufletului, conștiința, care în etapa psihologică se opune acestor fenomene, are și un alt înțeles decât acela al reflectării evenimentelor naturale”. Pe de altă parte, „omul nu trăiește esențialmente ca un organism biologic, ci și ca o ființă morală și această bipolaritate răspunde pentru toate problemele sale”. Rezumând, „psihologia este o interpretare a sinelui din ceilalți, așa cum fizica este interpretarea sinelui din natură.

În acest sens, psihologia, ca și cunoașterea de sine, este o altă autoamăgire sau credință, căci crezul psihologic al omului este nemurirea”. Apropierea realizată între psihologie/biologie/morală și doctrina spirituală, dar și discriminarea existentă între fizic / biologic și moral / spiritual se impun a fi evidențiate prin unele din concluziile acestei analize și prin argumentele și exemplele folosite în unele capitole, apropiind literatura / cultura și omul din centrul acestora de unele stadii, orientări și explicații ale științei.

Pregătind secolul al XIX-lea, secolul XVIII, „lockian și cartezian”, se situează între „procesul creștinismului” și „planul naturii” / al rațiunii, cum arată Paul Hazard (*Gândirea europeană în secolul al XVIII-lea. De la Montesquieu la Lessing*, în românește de Viorel Grecu, București, Editura Univers, 1981), evidențiind existența unui spirit enciclopedic și a unei literaturi „a inteligenței”, bazată pe încrederea în fapte și în științele naturii (căci prin știință, viața va deveni „bună și frumoasă”). Cercetători curioși, închiși între patru pereți, „cheamă la ei viața prolifică. Se dedau la niște operații misterioase, decupează, disecă, privesc prin microscop, agită flacoane în care au închis substanțe stranie: se naște savantul de laborator”, pentru care „întreaga viață se explică prin materie și numai prin materie”.

Un citat din Paul Hazard, utilizat de autoarea tezei, explică, în acest caz, comparativ, perspectiva naturalistă: „Ceea ce este sigur e că toate experiențele, anatomice și fiziologice, arată că ceea ce s-a convenit să se numească suflet nu este decât o dependență a trupului; manifestările sale sunt legate, efectiv, de stările trupului; el se tulbură în caz de boală, se calmează cu opiu, se excită cu cafea și cu vin; foamea îl face crud și sălbatic; este adolescent, matur, decrepit; se schimbă cu vârsta, după cum variază în funcție de climă. Pe scurt, el nu există, ca lucru diferit de materie; el este materie. El este un termen van despre care n-avem deloc idee, și de care ne servim pentru a numi partea care gândește în noi; în timp ce gândirea nu este decât o proprietate a materiei organizate, precum electricitatea, facultatea motrice, impenetrabilitatea sau orizontul”. Astfel, nici sufletul, nici gândirea nu reușesc să smulgă ființa umană din fatalitatea ciclului nesfârșit al legilor care guvernează lumea naturală: „Nu suntem mai criminali, urmând impulsul mișcărilor primitive care ne guvernează decât este Nilul prin inundațiile sale, și marea prin ravagiile ei”.

Relativismul percepției umane se va impune în continuare, prin pictorii „blestemăți” ai epocii și prin impresioniști, de exemplu, care vor plasa „o prismă în fața naturii” (Herbert Read), punând accent pe stări și impresii, idei și sentimente. Arăt astfel apropierea acestei literaturi de pictură (justificând premisele apropierii

comparatiste a unor proze caragialiene de tablourile lui Gonzales Cocques, 1614-1684, despre simțuri și Joachim Beuckelaer, 1533-1574, despre materialitate și cele patru elemente; Cf. studiul *Ion Luca Caragiale și Alexandru Macedonski - tentația Nordului*), legătura dintre naturalism, decadentism, simbolism și postromantism cu unele căutări avangardiste și apropierea și amalgamările care se vor institui în continuare între știință, literatură, pictură și muzică. Impresionismul va propune o tehnică, o metodă, pornind de la nuanțele reproducerii realității, cum scriau Lucian Blaga, ori E. Lovinescu și Tudor Vianu, de exemplu. Este vorba de senzațiile vizuale, pe care le au pictorii în fața naturii, a subiectului / motivului. Este un aspect care poate fi sesizat în creația caragialiană, pornind de la mișcările sufletești ale eroilor, psihologie, stările conștiinței și de la modalitățile de reprezentare ficțională, de la retorica operei, în cele cinci etape ale creației sale și în speciile literare cultivate. De abateri și *nepotcniri* (pentru ca personajul să intre în *ritmul etern*) era preocupat I. L. Caragiale. În prelungirea metodei naturaliste, ca un câștig al impresionismului, putem situa spiritul critic și impresia, fixate pe real (la naturaliști prevala organicul), nuanță și diversitate, afine literarului, artisticului, unui stadiu al descoperirilor științei, instrucției și esteticii.

În sens larg, este vorba de felul în care reprezentarea / iconicul folosește clipa / momentul și distribuie / detaliază aspectele afective și raționale, unele fixate pe *cazuri*, efectul pictural în primul rând fiind înregistrat la numeroși scriitori moderni, începând cu É. Zola și cu naturaliștii și continuând cu pictorii impresionisti. Un inventar al noțiunilor care apar în nucleul impresionismului și în analizele acestuia indică termeni precum natură și contemplație, conștiință, timp, durată, nuanță, stil / atitudine, suflet, stări / nuanțe sufletești, ecouri și senzații, interioritate (dramă) și spiritualitate, mister, unele aspecte *feerice* fiind rafinate în prelungirea unor termeni specifici naturalismului, amintiți deja și a metodei naturaliste. O „traducere” și dezvăluire a naturii, uneori senzațională, vor realiza, ca moderni și pozitivi, scriitori precum É. Zola, Alphonse Daudet, Guy de Maupassant, Edmond de Goncourt, Joris - K. Huysmans, Ch. Baudelaire, Auguste de Villiers de L'Isle-Adam, Jules-Amédée Barbey d'Aureville, St. Mallarmé, Henry James, Maurice Maeterlinck, dar și A. P. Cehov, G. D'Annunzio, Turgheniev etc., unii apropiați de pictură și muzică și împăcând literatura cu mai multe descoperiri, experimente, curiozități, comparații și deschideri spre artă, știință, filosofie și psihologie, spre societate. Ne pare edificatoare, în această privință, constatarea lui Alexandru George, după examinarea unor asemenea exemple, cazuri, curiozități, comparații și mistere, că „știința, literatura și fantezia nu pot fi împăcate decât atunci când înțelegem că una din caracteristicile literaturii este tocmai justa știință

de a ne folosi de fantezie” (*Știința de a ne folosi de fantezie*, vol. *La sfârșitul lecturii*, III).

Pentru spațiul mai larg, european, al acestor orientări moderne, de după romantism, simbolism și naturalism, de căutare a misterului și a sufletului lucrurilor, sunt de evidențiat și modurile de valorizare a vieții, de înregistrare a declinului și ale voinței de iluzie, așa cum apar ele la F. Nietzsche (*Cazul Wagner*) și în teoriile despre subconștient / inconștientul ființei, psihanaliză și vis, la S. Freud, conturând forme ale decadentei și morții. În climatul ideilor și atitudinilor care caracterizează „despărțirea” lui Nietzsche de Wagner, al evidențierii / reactualizării rolului lui Schopenhauer, educatorul și al afirmării valorilor spiritului, ale intuiției și elanului vital, prin Bergson, trebuie căutată / explicată geneza curentelor noi, postromantice, de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea. Simbolismul, apoi avangardismul, într-o cuprindere largă, au rafinat aceste premise și au legitimat căutările novatoare specifice în literatură și artă. Impresionismul francez și expresionismul german se constituie ca prelungire a reacțiilor scriitorilor și artiștilor moderni (romantici, realiști, naturaliști și simbolști) la provocările realului / istoriei, dar și ca o atitudine polemică în cadrul acestor orientări ale începutului de secol XX.

Aspectele comice ale societății românești au fost satirizate înaintea lui I. L. Caragiale de către Vasile Alecsandri. Spiritul satiric, zeflemeaua, sarcasmul și criticismul caragialian pornesc din scepticism și mizantropie și din proiectul scriitorului privind autenticitatea și eternul uman. Caracterul documentar al operei caragialiene provine din urmărirea prezentului, a actualității, a dimensiunii sociale a existenței. Teatrul de satiră socială se bazează pe observația pătrunzătoare a dramaturgului, pe spiritul său critic. „Caragiale a avut darul suveran de a crea oameni”, dând eroilor săi „actele stării civile” (E. Lovinescu). Horia Petra-Petrescu, unul dintre primii exegeți ai întregii opere caragialiene, aparține unei generații preocupate identitar de „cadrele” vieții noastre sociale și istorice și de procesul formării civilizației moderne. El este adeptul creșterii *naturale*, organice, al evoluției și inițiativelor propagate (= promovate), din care se selectează binele, inițiativa specifică (tendința), originalitatea și valoarea. Determinismul metodei naturale caragialiene este vizibil, în aprecierile sale, în momente, comedii, nuvele, dramă și în povești și arată rolul mediului și al societății în influențarea creației și creatorului. Definiții sunt, în acest sens, analizele întreprinse asupra artistului și asupra operei sale de către Constantin Dobrogeanu Ghinea, apropiat al familiei Caragiale și familiar al creației acestuia, ori referințele oferite de către Constantin

Rădulescu Motru și Barbu Delavrancea, avute în vedere de către doctorandă, într-o logică literară, oricâte așteptări naturaliste putem prefigura, din afară.

Citarea, în primele pagini ale primei teze de doctorat despre I. L. Caragiale (autor Horia Petra – Petrescu) a lui W. Wundt, autorul cărții *Völkerpsychologie*, în zece volume, nu este întâmplătoare. Acesta, cu renume, coordonase, în 1893, la Leipzig, doctoratele lui Eduard Gruber și Constantin Rădulescu-Motru. Viitorul autor al *Personalismului energetic* și al *Psihologiei poporului român* era, se știe, un prieten apropiat al lui I. L. Caragiale. Lui îi datorăm și micromonografia despre *Friedrich Nietzsche*, a cărei tipărire a fost sprijinită de I. L. Caragiale. C. Rădulescu-Motru este citat, de altfel, în lucrarea prezentată de noi și în teza lui Horia Petra-Petrescu, în legătură cu o afirmație importantă privind „judecata morală” a contemporanilor. Pe de altă parte, adăugăm la argumentele privind naturalismul și meteorologicul caragialian pe acela că personalitatea prelungește „activitatea energetică a naturii” (Constantin Rădulescu-Motru). Din asemenea aprecieri privind *completarea* naturii de către om rezultă constatarea că romanticii germani și naturaliștii francezi constituie mediul favorabil în care se înscriu nuvelele grave ale lui I. L. Caragiale. „Simt enorm și văd monstruos. Nu mai pot privi, dar tot ascult” (1890) este astfel un enunț modern, la confluența romantismului cu naturalismul și simbolismul. Îi corespunde, la nivelul enunțului și al simțurilor, al „supranaturalismului”, baudelaireanul „Les parfums, les couleurs et les sons se répondent” (1857 - „Parfum, culoare, sunet se-ngână și-și răspund” – *Correspondances / Corespunderi*, Traducere Al. Philippide). „Codri de simboluri” („des forêts de symboles”) și „tulburi cuvinte” („de confuses paroles”) explică, în spiritul timpului, misterele vieții și acuitatea simțurilor. I. L. Caragiale le aplică / particularizează prin înscenări, momente / situații / secvențe de viață, cazuri și *variațiuni*. Preocupat de mistere și feerii, I. L. Caragiale (cu o ureche exersată pe exemple clasice și moderne, până la romantism, simbolism și decadentism) se situează în perspectiva naturalismului, a prezentării cazurilor și vieții organice, a tipurilor și excepțiilor / *variațiunilor* – vizibile în multe din exemplele și argumentele acestei cărți.

Ioan Derșidan





## ARGUMENT

În periplul lor pe aripile timpului, școlile, mișcările și curente literare își revendică cu o voce mai mult sau mai puțin răsunătoare supremația în istoria literaturii universale. Secolele devin astfel cadrul temporal extins al manifestării acestor tendințe, fiind martorele tăcute ale confruntării sau împletirii lor armonioase. Indiferent de denumirea purtată – școală, mișcare sau curent literar – și de vehemența cu care se impune în istoria literaturii și gândirea colectivă, nici una dintre aceste forme literare nu se ivește brusc și din neant, apariția ei fiind urmarea firească a evoluției formelor literare precedente. Insinuându-se mai subtil sau mai răspicat în forma literară anterioară, noua școală, mișcare sau curent o însoțește pe aceasta o bucată de drum, după care își dobândește independența, manifestându-se plenar și lăsând în urmă ecourile estompate ale celei dintâi. Astfel, nu se poate discuta despre o graniță bine delimitată și nici despre o ruptură bruscă și violentă între aceste forme. Curgerea mai mult sau mai puțin întrepătrunsă a acestor forme literare cu tonuri diferite determină contururi ciudate, unice, irepetabile, datorită unicității acestei combinații de nuanțe și reflexii.

Amorțeala dulce a cititorului obișnuit cu succesiunea oarecum naturală și lipsită de spectaculozitate a curentelor literare în istoria literaturii universale se risipește brusc în fața tabloului secolului al XIX-lea, care împletește „mireasma” parfumată și rozul romantismului cu „miasmele” urât mirositoare și griul realismului și implicit, ale naturalismului. Pe fondul acestui secol zbuciumat, cele două mari curente își revendică supremația și importanța în literatură, fiecare reușind în final să-și adjudece câte o jumătate de secol. Aproximativ o jumătate de secol, pentru că nici o formă literară nu se pretează la limitare și delimitare. Aceasta își revendică în schimb libertatea necesară pentru a supraviețui, asumându-și în acest scop chiar și riscul de a pătrunde pe tărâmul altor forme literare. Iar curentul realist și cel naturalist nu fac excepție de la această observație.

Intenția noastră este tocmai de a ne apropia cu precauție de acest secol, de a-i surprinde contururile și culorile unice și de a-i asculta muzica tulburătoare. Tăișul necruțător al transformărilor economice, sociale și politice ale celei de-a doua jumătăți a secolului al XIX-lea, ascuțit de apariția materialismului și a pragmatismului, a spart „balonul de săpun” al perioadei romantice, azvârlind ființa umană într-o realitate bulversantă și dificil de controlat. Unda de șoc a schimbărilor

radicale care modelau zilnic realitatea acelei vremi s-a propagat cu rapiditate și la nivelul spiritului, al intelectului, cutremurând mentalități și concepții bine înrădăcinate. Avântul economic și industrial aproape de nestăpânit al acelei perioade, precum și transformarea centrelor urbane într-un creuzet ideal de manifestare a acestei tendințe, au fost inevitabil însoțite de o precipitare a activității științifice și de cercetare. Consecința directă a acestei tendințe a fost o explozie, sau chiar o întrecere a descoperirilor științifice, cu scopul de a veni în întâmpinarea noilor necesități ale unei epoci scientiste.

Cuvânt-cheie al sfârșitului de secol al XIX-lea, scientismul a înghițit romantismul care l-a precedat, pulverizând interioritatea și sensibilitatea și exilându-l pe Dumnezeu, a cărui religie a fost înlocuită de cea a științei. Dictatura scientismului și a pozitivismului a impus prohibiția visării, a refugierii în interioritate, în locuri idilice sau epoci demult apuse, forțând în schimb ființa umană „să privească în ochi” realitatea, să-și asume conștient locul în noile realități și să participe colectiv la progresul societății. Sfidarea afișată de „noua religie” nu era însă superficială și gratuită, ci justificată de o considerabilă susținere teoretică din partea unor filosofi, gânditori și oameni de știință, ale căror teorii aglutinate au asigurat fundamentarea scientismului. Triada care a zguduit însă cel mai mult mentalitatea vremii, reconsiderând omul și realitatea prin prisma științei, era alcătuită din Auguste Comte, Claude Bernard și Charles Darwin. Considerat „părintele pozitivismului”, Auguste Comte instiga la o dezbărare a gândirii filozofice de orice maculare de origine religioasă sau metafizică, propunând în schimb, o gândire liberă, o „filozofie pozitivistă”, care viza perceperea cât mai exactă a realității, cu scopul declarat de a înlesni progresul umanității. În susținerea ideilor promovate de Comte, Claude Bernard lansa metoda experimentală, o metodă menită să ajute la sondarea realității, prin cultivarea observației minuțioase și a faptului concret. La rândul său, Charles Darwin, punând sub lupă ființa umană ca individualitate, nega atât caracterul divin al acesteia, cât și faptul că nașterea sa pe Pământ ar face parte dintr-un plan divin bine ticluit. Omul nu mai era considerat elementul de bază al universului natural căruia îi aparținea, Darwin demonstrând, în schimb, că acesta se supune acelorași legi naturale ca și celelalte specii de animale. Mai mult decât atât, dincolo de inexistența unei scântei divine în conceperea sa, specia umană este descendentă unor specii de animale mai puțin evolute, supuse involuntar unui proces natural de evoluție, care implicând atât variații cauzale cât și sacrificarea a milioane de indivizi mai puțin înzestrați, produce în cele din urmă adaptarea.

Însă spiritul științific nu a fost produsul exclusiv al sfârșitului de secol al XIX-lea, el făcându-și simțită prezența încă din antichitate, pentru ca apoi să se stingă și să renască în mai multe rânduri din propria cenușă, pe parcursul istoriei. Pentru a urmări zvâcnirile acestui spirit de-a lungul vremii, teza de față propune încă de la început un excurs care poartă cititorul înapoi în antichitate, atunci când Aristotel numea „fiziologi” scriitorii care, în fața unei naturi mai mult decât generoase, presupus controlate de zei necruțători, încercau să o surprindă cât mai complex și minuțios în operele lor, dedicându-se în exclusivitate „*physis*-ului”, adică universului fizic, material și respingând în același timp realitatea metafizică. Stând la baza materialismului anticii greci, care încercau să descifreze lumea naturală empiric, prin experiență, spiritul științific a fost anesteziat până în secolul al XVIII-lea, atunci când raționalismul relansa subiectul descifrării lumii materiale, însă din perspectivă pur rațională. Nemulțumit de limitările acestui curent în a furniza adevărul suprem, spiritul științific a părăsit din nou acest tărâm și în încercarea de a găsi alte unelte ale cunoașterii, s-a axat asupra senzației, declanșând o întreagă doctrină – senzualismul, considerată la acea vreme singura capabilă de a oferi o sondare directă, reală a lumii înconjurătoare. Adevărata vigoare a acestui spirit a fost însă dobândită cu adevărat doar spre sfârșitul secolului al XIX-lea, atunci când pe fondul unor condiții istorice prielnice, acesta s-a impus suficient de tranșant pentru a genera mutații ireversibile în conștiința colectivă. De această dată însă, nemaibazându-se exclusiv nici pe rațiune, nici pe senzație ca surse ale cunoașterii, spiritul științific ia forma unei metode științifice obiective, precise, etapizate, minuțioase, care țintește să scoată la lumină adevărul, oricât de dureros sau urât ar fi acesta.

După ce pătrundem dincolo de aparența acestei epoci, demersurile noastre se îndreaptă către elementul perturbator al reveriei primei jumătăți a secolului al XIX-lea – *curentul realist*. În spatele acestui curent se află același spirit științific neastâmpărat, care descoperind în realitățile sfârșitului de secol al XIX-lea cel mai fertil teren de manifestare, a prins rădăcini atât de puternice încât a șters complet din conștiința colectivă orice formă de distragere de la realitatea materială. Fiindcă spiritul științific a fost însoțit permanent de o atitudine realistă și cum acest spirit s-a făcut simțit încă din timpuri străvechi, ne simțim datori să ne abatem din nou de la discuția de bază, pentru a urmări evoluția acestei tendințe de-a lungul istoriei, până în momentul manifestării sale plene, la sfârșitul secolului al XIX-lea. În încercarea noastră de a oferi o explicație cât mai lămuritoare a conceptului de *realism*, pornim de la preluarea termenului din filozofie, care îl definea ca „*doctrină care conferă obiectivitate lumii exterioare, indiferent de existența unei*

conștiințe care să o realizeze ca atare”.<sup>1</sup> Urmărim apoi eclozarea sa în sânul vestitei mișcări artistice a Boemei, care l-a promovat inițial prin intermediul unei picturi ce îndemna la zugrăvirea fidelă a realității și la abordarea unor subiecte din realitate, considerate de neconceput a fi înfățișate până la acea vreme. În cele din urmă, vom reda modul în care realismul a fost propulsat în literatură, acolo unde, deși adepții acestuia negau posibilitatea închegării unei școli sau a unui curent realist, primele elemente de susținere teoretică au fost creionate de criticul de artă *Louis Edmond Duranty*, prin intermediul propriei reviste *Realismul* (1856-1857), dar mai ales de romancierul *Jules Husson Champfleury*, prin articolele sale adunate în culegerea intitulată tot *Realismul* (1857). Numeroase alte prefațe și cuvinte-înainte au întărit fundamentarea teoretică a curentului realist, dintre care cea mai semnificativă rămâne Prefața la grandioasa operă balzaciană, *Comedia umană*.

Partea introductivă referitoare la realism este urmată de o încercare de demontare a resorturilor și a mecanismului său de funcționare, de conturare a evoluției sale și de ascultare a zbuciumul său interior, care în final i-a determinat curgerea spre naturalism. Bineînțeles, incursiunea noastră în meandrele realismului nu se putea realiza fără a aduce un tribut reprezentanților acestui curent. Deși nu s-au declarat niciodată teoreticienii realismului, *Honoré de Balzac* și *Gustave Flaubert* rămân principalii întemeietori ai acestuia, ale căror idei revoluționare au constituit puncte de referință pentru următoarele generații de scriitori. Elemente ca și revărsarea de către scriitor, în opera literară, a personalității sale în tot ce are ea mai complex (spirit de artist, de filozof, de moralist, de istoric), copierea întocmai a aspectelor realității, indiferent de caracterul lor agreabil sau detestabil, pătrunderea în cât mai multe medii sociale și folosirea detaliilor pentru a le reda în intimitatea lor, recurența anumitor personaje în mai multe povestiri și nu în ultimul rând, formularea anumitor legi de evoluție a omului prin comparație cu regnul animal, toate acestea formulate de Balzac, au constituit coloane de susținere suficient de puternice pentru a înălța construcția realistă. Flaubert și-a adus propria contribuție, desăvârșind realismul prin elemente ca urmărirea perfecțiunii formale a creației literare, precum și exaltarea impersonalității scriitorului, care trebuie să se retragă din opera literară pentru a da în întregime cuvântul realității.

Alunecarea realismului spre naturalism ne-a prilejuit pagini întregi de explicații, sperăm lămuritoare, generate în principal de raportul pe cât de interesant, pe atât de inconstant între cele două curente. Relația controversată dintre realism și naturalism a suscitat opinii divergente, dintre care unele confundau cele două

---

<sup>1</sup> Marian Popa, *Realismul*, volumul 1, Editura Tineretului, 1969, p.5.

curente, altele le considerau complet diferite, în timp ce un al treilea curent de opinie considera naturalismul un derapaj, o exagerare, o evoluție negativă a realismului. Acest lucru vom încerca și noi să demonstrăm, adică faptul că deși în cele din urmă maturizat într-un curent de sine stătător, naturalismul poartă în sine o legătură strânsă cu realismul, căruia i-a exagerat părțile dizgrațioase și detestabile, adică tot ceea ce realismul trâmbețase că ar fi îndreptățit la reprezentare: „*naturalismul s-a născut din părțile nesănătoase ale operei lui Balzac*”.<sup>2</sup> Permeabilitatea naturalismului la spiritul științific al epocii a determinat o preluare aproape absolută în literatură a metodelor științifice, estompând până la eliminare granița dintre literatură și știință și transformând scriitorul într-un veritabil om de știință.

Începuturile naturalismului sunt inevitabil legate de numele *fraților Goncourt*, cei care sub imboldul atmosferei științifice a vremii, au oferit literaturii romanul documentar. Documentul, consemnarea obiectivă și riguroasă, devin elementele-cheie ale noului roman, care interzicând total intruziunea personalității scriitorului, permite realității pure să inunde creația literară fără opreliști. Pătrunzând în mediile sociale cele mai sărăcicioase, însă deosebit de ofertante din perspectiva cazuisticii oferite, frații Goncourt individualizează cazuri care sparg monotonia asemănării dintre caracterele unei anumite clase, oferindu-ne prin romanele lor fișe clinice ale unor cazuri de degradare fizică și psihică.

Cel care a tăiat însă definitiv „cordonul ombilical” dintre realism și naturalism, propulsându-l pe cel din urmă ca și curent de sine stătător, a fost *Émile Zola*. Deși acesta nu a recunoscut vreodată că ar fi inventat ceva nou în literatură, el a reușit prin intermediul unor prefațe și studii teoretice, dar mai ales prin creația-manifest *Romanul experimental* (1880), să asigure fundamentarea teoretică a naturalismului. Unicitatea noului curent a atras numeroși discipoli, care gravitând în jurul lui Zola, au sfârșit prin a încheia un grup destul de inconstant de susținători și practicanți. Cunoscut sub numele de *Grupul de la Médan*, acest grup s-a evidențiat prin prezența constantă a unor nume de scriitori mai mult sau mai puțin faimoase, ca *Guy de Maupassant*, *Joris-Karl Huysmans*, *Léon Hennique*, *Paul Alexis* și *Henry Céard*, care apreciind contribuția maestrului Zola la noul curent, au încercat să-i disemineze și să-i pună în practică doctrina. Constituind un grup de prieteni animați de aceleași idealuri artistice, acești scriitori și-au consumat energia creatoare în discuții și polemici înflăcărâte, dar și în volumul colectiv al grupului, intitulat *Serile de la Médan*.

---

<sup>2</sup> Émile Faguet, *Figuri literare I. Balzac, Maupassant, Zola*, Editura Eminescu, [s.a.], p.12.

Doctrina naturalismului a determinat înghițirea totală a literaturii de către știință. Însuși Zola se mândrea cu smulgerea metodei științifice din medicină și înrădăcinarea sa în literatură, care golită de orice conținut artistic, a devenit o înșiruire de etape ale unui experiment atent pus în scenă. Naturalismul se repede spre mediile sociale cele mai năpăstuite, însă nu își fixează ca scop zugrăvirea acestor medii, ci se folosește de ele pentru a izola cazuri ciudate, rare, deviante, care sunt disecate până la extrem cu precizia unui om de știință. Acest curent crucifică frumosul, înfigând adânc pumnalul în puroiul realității, pe care îl expune cu nesaț, cu scopul purificării răului din lume. Urâtul și răul nu sunt surprinse în formele lor comune, obișnuite, ci sunt stimulate artificial, de către scriitorul-experimenter, să prindă contururi extreme, frizând patologicul, morbidul, lugubru, diformul, vulgarul și frivolul.

Autorul naturalist nu caută individul reprezentativ pentru clasa socială din care face parte, ci desprinde din grupul amorf ființa umană redusă la stadiul de „mașină liniștită sau furioasă, sănătoasă sau zdruncinată, delirantă sau reglată, în mod succesiv imbecilă, luminată, stupidă, zgomotoasă, letargică, agitată, vie și moartă”<sup>3</sup>, de mecanism care se defectează atunci când una sau mai multe piese ale angrenajului său sunt afectate de anumite cauze interne sau externe. Punând această ființă pe masa de disecție, scriitorul-experimenter demontează piesă cu piesă angrenajul defect, ajungând la concluzia dezonorantă și descurajantă pentru om, și anume că acesta nu se ridică cu nimic deasupra celorlalte ființe ale naturii: „Ceea ce este sigur e că toate experiențele, anatomice și fiziologice, arată că ceea ce s-a convenit să se numească suflet nu este decât o dependență a trupului; manifestările sale sunt legate, efectiv, de stările trupului; el se tulbură în caz de boală, se calmează cu opiu, se excită cu cafea și cu vin; foamea îl face crud și sălbatic; este adolescent, matur, decrepit; se schimbă cu vârsta, după cum variază în funcție de climă. Pe scurt, el nu există, ca lucru diferit de materie; el este materie. El este un termen van despre care n-avem deloc idee, și de care ne servim pentru a numi partea care gândește în noi; în timp ce gândirea nu este decât o proprietate a materiei organizate, precum electricitatea, facultatea motrice, impenetrabilitatea sau orizontul”<sup>4</sup>. Astfel, nici sufletul, nici gândirea nu reușesc să smulgă ființa umană din fatalitatea ciclului nesfârșit al legilor care guvernează lumea naturală:

---

<sup>3</sup> Diderot, Encyclopédie, articolul *Locke*, apud Hazard Paul, *Gândirea europeană în secolul al XVIII-lea*, Editura Univers, București, 1981, p.138.

<sup>4</sup> Hazard Paul, *Gândirea europeană în secolul al XVIII-lea*, Editura Univers, București, 1981, p.122.

„Nu suntem mai criminali, urmând impulsul mișcărilor primitive care ne guvernează decât este Nilul prin inundațiile sale, și marea prin ravagiile ei”.<sup>5</sup>

Pășind pe urmele scriitorului convertit în om de știință, vom deschide „cutia Pandorei” naturalismului, lăsând să iasă la lumină pas cu pas, elementele care au dat consistență acestui curent, de la atmosfera și condițiile care au favorizat dereglarea mecanismului uman, până la zvâcnirea imprevizibilă a senzațiilor și la descrierea unor acte de violență oripilante. Acest demers ne va prileji o incursiune în cele mai semnificative opere naturaliste, pentru a extrage în scopul inventarierii, cele mai relevante secvențe, scene, citate, pentru fiecare dintre aceste elemente.

Manifestându-se plener pe teritoriul francez, cel care i-a pus la dispoziție terenul literar cel mai fertil, naturalismul și-a revărsat preaplinul și către alte literaturi, în încercarea de a găsi noi tărâmurii prielnice. În ciuda fermității cu care s-a impus în literatura franceză, odată cu părăsirea acestui teritoriu, curentul naturalist și-a pierdut din vigoare, reușind să pătrundă în alte literaturi doar prin ecouri modeste.

Societatea românească, deși în permanentă congruență cu cea franceză, a înregistrat întotdeauna un decalaj de receptare atât a noutăților economice, sociale și politice, cât și a celor filozofice și literare. Această lentoare de receptare a fost completată și de o persistentă reticență față de schimbare, care a împiedicat și mai mult deschiderea țării noastre către noutate. În cele din urmă însă, aflulul de noutăți care au bulversat vestul Europei în a doua jumătate a secolului al XIX-lea nu mai putea fi stăvilit și prin intermediul presei și a unor lucrări și opere traduse (pe care le discutăm în detaliu) sau preluate din străinătate, intelectualitatea românească putea să se pună la curent cu ultimele știri din variate domenii. Impunerea tranșantă a pozitivismului și a materialismului, precum și a „religiei științei” au generat unde de șoc care au început să clatine conservatorismul intelectualității românești. În întâmpinarea noilor transformări a venit în țara noastră revista *Contemporanul*, care s-a convertit într-o adevărată tribună de lansare a noilor concepții filozofice și literare. În ciuda înverșunării de a respinge noutățile literare și filozofice, mai ales acelea care erau indezirabile, noul curent a pătruns inevitabil în cercurile literare ale vremii, suscitând polemici și discuții aprinse. Energiile degajate odată cu apariția naturalismului s-au canalizat în două atitudini, una pro și alta contra, însuflețite de tot atâtea grupuri literare, care opuneau personalitățile ferme ale lui Barbu Delavrancea și Titu Maiorescu.

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p122-123.

Deși nu s-a bucurat niciodată de o susținere teoretică așa cum se produsese în Franța, naturalismul a beneficiat în literatura română de o aplicare și o preluare practică, însă secvențială, parțială, precaută, manifestată prin tușe naturaliste, mai degrabă decât prin redarea metodei naturaliste, așa cum a fost ea creionată de Zola. În ciuda lipsei de vitalitate în literatura noastră, naturalismul românesc a cunoscut trei perioade de evoluție: 1863-1903, dominată de personalitatea lui Barbu Delavrancea, 1900-1920 și respectiv, 1920-1944, în care principalii practicieni ai naturalismului erau Liviu Rebreanu și Hortensia Papadat-Bengescu. Deși acești autori au abordat doar tangențial curentul naturalist, vom încerca să extragem din creațiile lor acele elemente care au contribuit la modesta ofrandă adusă de literatura română acestui curent.

Câmpul nostru de observație se va restrânge și mai mult odată cu încercarea de a desluși modul în care acest curent a căpătat forme unice, în mod straniu, în opera marelui scriitor clasic – *Ion Luca Caragiale*. În mod paradoxal, termenul *naturalism* a pătruns în literatura română în legătură cu același clasic Caragiale, a cărui piesă *O noapte furtunoasă* era pusă sub semnul naturalismului într-un anunț prin care Frédéric Damé invita publicul la premiera acestei piesei.

Expresie fidelă a unei personalități duale, contrastante, oscilante, opera lui Caragiale evidențiază un puternic contrast între punctele de sprijin ale construcției sale literare - clasicismul și realismul. Lansându-se în odiseea sa literară cu o personalitate modelată în stil clasic, scriitorul a îmbrățișat realismul ca semn al conectării sale la noutățile artistice care pătrundeau dinspre Europa de Vest. Originalitatea creației sale literare consta în turnarea într-o matriță clasică a unor elemente complet realiste (ex. amestecul stilurilor, infuzia unor elemente care țin de domeniul paraliteraturii, schițarea unor personaje vii, pline de culoare și vitalitate, desprinse din realitățile vremii), totul sub oblăduirea unei inteligențe aparte, dublate de un tăios spirit critic și de observație. Deși *Momentele și schițele*, precum și comediile sale debordează de spirit comic, anumite elemente realiste pe care acestea le ascund capătă reflexe care îl apropie pe autor de curentul naturalist pe care, surprinzător, acesta l-a abordat, e drept, doar tangențial.

Surprinzătorul derapaj al autorului spre naturalism ascunde un ghem încâlcit de cauze, pe care noi vom încerca să le deslușim pătrunzând în intimitatea vieții sale, precum și prin detectarea unor similarități între personalitatea și parcursul literar al acestuia și cele ale părintelui naturalismului – Émile Zola. Puținele creații atinse de sămânța naturalismului – nuvelele *Năpasta* (1890), *O făclie de Paște* (1889), *În vreme de război* (1898), *Păcat* (1892), *Grand Hotel* „Victoria Română” (1890) și schițele *Două loturi* (1898), *1 Aprilie* (1896), *O reparație*



(1896) și *O blană rară* (1896), *Inspecțiune* (1900) – au scos la iveală interesul lui Caragiale pentru patologic, organic, pentru cazurile de detracare a mecanismului uman, atât fizic, cât și psihologic. În ciuda caracterului modest al acestor ofrande aduse naturalismului, ele ne prilejuiesc redarea unei geografii a locurilor și mediilor prin care autorul își urmărește personajele viu colorate. Ființe atipice pentru clasa socială din care fac parte, aceste personaje sunt universuri aparte, supuse însă unui experiment, care vizează în principal demontarea mecanismului fricii, ce le face să deraieze, să ajungă la paroxism. Salba de elemente naturaliste caragialiene este completată de tema degradării fizice și de cea a glasului eredității, care împletite cu cea a defectării mecanismului psihologic, au germinat alte veritabile tablouri naturaliste, animate de scene de violență cruntă, de afundare iremediabilă în viciu, dar și de amortire în scene de amor carnal, o înlănțuire de imagini considerate tabu până la acea vreme.

Prin detectarea și inventarierea elementelor naturaliste din câteva importante opere naturaliste franceze, dar mai ales caragialiene, lucrarea noastră se dorește un act de dreptate la adresa curentului naturalist, considerat o adevărată „Cenușăreasă” a literaturii universale. Departe de a însemna o scădere a valorii creației lor, prezența naturalismului la scriitorii amintiți demonstrează curajul de a evolua spiritual și literar, dar și stringența de a ține pasul cu mersul istoriei. Superficialitatea tratării acestui curent și numărul relativ restrâns de pagini atribuite acestuia în istoriile literaturii universale ne-au motivat să oferim o imagine cât mai amplă a izvorului și evoluției acestui curent. Susținută de o fundamentare teoretică oferită chiar de surse franceze, dar mai ales întărită de exemplificarea și comentarea, prin scene atent alese din operele naturaliste, elementelor stridente care îl compun, imaginea curentului naturalist pe care am încercat să o redăm, își pierde din întunecimea și mirosul greu care i-au fost asociate, lăsând să țâșnească scene tulburătoare, unice, debordând de autenticitate.



## CAPITOLUL I.

### FIZIONOMIA UNUI SECOL BULVERSANT

Întocmai ca și organismele vii, curente și mișcările literare se nasc, evoluează, capătă forme dilatate sau contractate, își pierd vigoarea, pentru ca în cele din urmă să cedeze în fața prospețimii și forței altui curent. Ele nu sunt noțiuni abstracte, sterile, fără rădăcini în lumea reală, ci dimpotrivă, ele se hrănesc, trăgându-și seva din evoluția mentalității și realității spațiului și timpului în care s-au încheat. Așadar, de o importanță vitală este creionarea epocii în care și-au făcut apariția curentul realist și cel naturalist, precum și a contextului social, politic și economic care le-a determinat traiectoria.

În ceea ce privește locul de naștere a acestor curente, nu este întâmplător și nici surprinzător faptul că leagănul lor este Franța. O privire asupra istoriei literare ne face să observăm cu ușurință că nu o dată, acest tărâm fertil și-a adus contribuția la nașterea și dezvoltarea mișcărilor literare, oferind lumii întregi reprezentanți de referință ai literaturii universale.

Momentul nașterii realismului este jumătatea secolului al XIX-lea, un secol revoluționar, bulversant, al transformărilor majore. Însă o înțelegere cât mai bună a originii și cauzei apariției acestuia impune o întoarcere în timp la momentul-cheie al Revoluției franceze din anul 1789.

Franța, 1789 - marea Revoluție asigura puntea de legătură între două secole –secolul al XVIII-lea și al XIX-lea, dintre care ultimul fiind totodată martorul realizărilor, dar și al insucceselor unor întregi generații.

Revoluția de la 1789, bătălia de la Waterloo (1815) și cea de la Verdun (1916) au constituit momente de cotitură între care istoria a înregistrat salturi mai surprinzătoare decât în secolele anterioare. „*Liberté contre autorité, progrès contre tradition, science contre religion, souveraineté nationale contre légitimité monarchique, citoyen contre sujet, valorisation de l'avenir contre valorisation du*

*passé*<sup>6</sup> sunt doar câteva dintre principiile care pun în contrast două lumi total diferite: lumea veche, cunoscută și sub numele de “vechiul regim”, și lumea nouă, care avându-și rădăcinile în Revoluția de la 1789, marchează începutul de secol al XIX-lea. Ceea ce asigură unitatea acestui secol zbuciumat este faptul că de la început până la sfârșit, acesta stă sub semnul Revoluției și al ideilor novatoare răspândite de aceasta.

### **I.1. Răsturnările politice**

Eterna înfruntare dintre vechi și nou nu a prins contururi mai blânde în secolul al XIX-lea, fiindcă triumfătorul câștigător al acestei lupte - noul - s-a impus doar ca urmare atât a succedării și prăbușirii violente a șase regimuri politice, cât și a unor perioade intermediare de câte 15-20 de ani, care nu au făcut decât să atragă alte perioade de criză, mai mult sau mai puțin violente și sângeroase. Primul Imperiu (1804), care a exaltat figura memorabilă a generalului Napoleon Bonaparte și a sfârșit brusc prin bătălia de la Waterloo (1815), perioada Restaurației (1815 – 1830), Monarhia din Iulie și cele Trei Glorioase (1830), Revoluția de la 1848, urmată de al Doilea Imperiu (1852 – 1870), precum și Războiul Franco-Prusian și Comuna din Paris (1870), care a deschis calea celei de-a Treia Republici (1871 – 1900) - toate aceste momente de cumpănă din istoria Franței au alimentat, dar au și înecat în sânge iluziile generațiilor care le-au resimțit.

Consolidarea permanentă a democrației în Franța, dublată de slăbirea autorității monarhiei, a împărțit opinia publică în două grupuri, ale căror concepții despre lume și guvernare complet diferite au scindat, dar și însuflețit, spațiul în care acestea s-au făcut cunoscute. Într-o perioadă în care fascinația exprimării ideilor în public reunea un număr tot mai mare de oratori și smulgea declarații surprinzătoare, acesta părea insuficient pentru a reda efervescența și complexitatea noilor concepții, apropiindu-și în acest sens, un alt spațiu – literatura, eminamente copleșită la acea vreme de asalturile politicii.

Cel mai veritabil produs al revoluției - burghezia, hrănindu-se spiritual din idealurile iluministe, a luptat din răzputeri, în ciuda perioadelor mai puțin propice evoluției sale, pentru a-și impune idealurile sociale și a-și instaura domnia.

---

<sup>6</sup> Dominique Rincé, Bernard Lecherbonnier, *Littérature. Textes et documents. XIXe siècle*, Collection Henri Mitterand, Nathan, Paris, 1986, Introduction historique, p.3.

## **I.2. Avântul economic și social**

Rămânând în istorie ca o epocă a transformărilor și a dezvoltării științelor, industriei, economiei și activităților bancare, secolul al XIX-lea pune accentul pe efervescența activităților bancare și a speculațiilor bursiere, dezvoltarea permanentă a forțelor productive, pe succesul descoperirilor științifice și geniul inventatorilor, pe expansiune colonială și pe spiritul de aventură care a făcut din afacerist nou personaj al timpurilor moderne. Această epocă pune în lumină o societate în plin progres, dominată de dezvoltare economică și socială, ai cărei membri, mânați de lozinca „*enrichissez-vous!*”, sunt atrași irezistibil de puterea banului și de orice modalitate de a-i obține, fiind în același timp firi voluntare, animate de spiritul de inițiativă și de dorința de a întreprinde.

Angrenajul greoi al dezvoltării economice și sociale a fost pus în mișcare de *evoluția științei*, devenită un fel de religie nouă, care și-a găsit forma perfectă de exprimare a noilor tendințe în cadrul Expoziției Universale de la Paris, între anii 1855-1900. Dorința de progres a declanșat o adevărată frenezie a cercetărilor și descoperirilor în toate ramurile științei, secolul al XIX-lea mândrindu-se cu apariția mașinii cu aburi, a căilor ferate, a Turnului Eiffel și a diferitelor tipuri de construcții, a fonografului, cu dezvoltarea electricității, a motorului cu explozie, precum și a exploatărilor miniere, a metalurgiei și a turnătoriilor, care au generat marile concentrări industriale. La rândul lor, aceste concentrări industriale, prin dezvoltarea producției, scăderea costurilor și noile politici de investiție, au adâncit diferențele de dezvoltare între diferite regiuni ale Franței.

Într-un secol dominat de setea de cunoaștere, domeniul medical nu putea rămâne în urma noutăților aduse în alte ramuri științifice. Astfel, vaccinul împotriva turbării, inventat de Louis Pasteur odată cu metoda pasteurizării, care permitea conservarea alimentelor, inventarea razelor X, descoperirea în 1882 a bacilului tuberculozei de către Koch, dezvoltarea metodei experimentale de către Claude Bernard, împreună cu o mai mare rigurozitate a metodelor de investigație, toate concurează la asigurarea progresului în domeniul medical, progres care vizează în final ameliorarea vieții fizice.

Însă perspectiva optimistă a unei societăți dominate de dezvoltare economică și de explozia descoperirilor științifice este dublată și umbrită de imaginea pesimistă a neajunsurilor și efectelor negative ale acestora asupra vieții sociale. Problema socială și-a făcut intrarea brutală în scenă începând cu anii 1830-1840, pentru a deveni apoi din ce în ce mai pregnantă. Nenumăratele transformări din lumea industrială și financiară au accentuat inegalitățile sociale între burghezia în

permanentă îmbogățire și clasa muncitoare, redusă de cele mai multe ori la condiții de viață foarte precare. Progresul și prosperitatea nu au afectat pozitiv toate clasele sociale.

Discrepanțele economice dintre diferitele regiuni franceze și dezvoltarea căilor ferate au favorizat exodul rural în zonele mai sărace, căci în timp ce unele regiuni profită de pe urma noilor invenții, cum ar fi asanarea terenurilor mlăștinoase, asolamentul pământurilor, modificarea compoziției solurilor, folosirea îngrășămintelor și mecanizarea în forma ei incipientă, în zonele mai puțin avantajate, țăranii, ajunși la limita sărăciei, trăiesc doar de pe urma exploatărilor foarte reduse și rudimentare, în timp ce marile proprietăți aparțin burgheziei. Sătui de mizeria în care se cufundă tot mai adânc și atrași de mirajul marilor aglomerări urbane, marea majoritate a țăranilor, nu mai mult decât niște bieți salariați fără un dram de avere, vin să sporească rândurile proletariatului de la oraș, în speranța unei vieți mai bune.

Omul sărac, îmbrăcând haina modernă de *muncitor*, de *proletar*, devine personajul central al vremii, oscilând între îmbrățișarea și condamnarea civilizației industriale. Statutul de salariat devine „*la nouvelle forme de l'esclavage, les méfaits de la division du travail, l'exploitation de l'homme par l'homme et son asservissement à la machine*”.<sup>7</sup> Imaginile specifice acestei lumi sunt cele ale copiilor și femeilor muncind până la epuizare la mașinile textile, ale bărbaților răpuși de un program de lucru infernal de 13-15 ore pe zi, fără pauze de masă sau de odihnă, amenințați de boală și de mutilare datorită muncii neprotejate. În ansamblu, acest tablou prezintă continua decădere umană a unui proletariat „*mal payé, sous tutelle patronale et policière, sans protection sociale, irrémédiablement condamné à la séparation du monde des possédants*”<sup>8</sup>, căci sărăcia și incapacitatea de a munci îi aruncă definitiv în mizerie, alcoolism, degradare și deci, marginalizare.

După o lungă perioadă de letargie și sub influența elitei muncitoare, nemulțumirile proletariatului iau forma unor mișcări și asociații sindicale, sugerând dorința de uniune revendicativă. Însă burghezia, stăpânită de o poftă nemăsurată de bani, confort și lux, este pregătită să respingă orice manifestare care i-ar pune în pericol stilul de viață: mișcări sociale, revolte sau chiar războaie.

---

<sup>7</sup> Dominique Rincé, Bernard Lecherbonnier, *Littérature. Textes et documents. XIXe siècle*, Collection Henri Mitterand, Nathan, Paris, 1986, Introduction historique, p.4.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p.3.

### **I.3. Înflorirea vieții culturale**

Planul cultural și cel al răspândirii ideilor țin în secolul al XIX-lea pasul cu viața politică și cea socială, înregistrând progrese notabile.

*Educația*, principalul motor al vieții culturale, se sprijină puternic pe structurile puse la punct de Napoleon – liceele, dar și de măsurile vizând dezvoltarea școlii primare. Acest proces de dezvoltare are ca punct culminant legea lui Jules Ferry (1882), care transformă învățământul primar într-unul obligatoriu, laic și gratuit. Progresul cultural are un ritm atât de alert încât la sfârșitul secolului, aproape întreaga populație este supusă alfabetizării.

Această evoluție este în același timp dublată de dezvoltarea presei și a *cărților*, care în secolul al XIX-lea, se dezvoltă în paralel cu marile edituri (Hetzl, Charpentier, Hachette). Dacă operele marilor scriitori au o difuzare destul de redusă, o literatură populară circulă datorită comerțului ambulant, încă foarte răspândit în zonele rurale. Se înregistrează în același timp o creștere bruscă a cererii de carte și o diversificare a publicului cititor: femei, tineri, mica burghezie, țărani înstăriți sau elita muncitoare avidă de lecturi “serioase”. Diversificarea publicului determină o explozie de genuri literare: romane polițiste, de aventuri, de dragoste, etc., alături de operele de specialitate din domeniul istoriei, științei, toate împreună trădând un mare elan al curiozității culturale.

Secolul al XIX-lea se remarcă și prin creșterea importanței celei de-a patra puteri – *presa*. Dezvoltarea acesteia se datorează în primul rând progreselor tehnice, mai exact noilor metode de tipărire, mult mai rapide, înlesnite de apariția noilor mașini. În jurul anului 1860, există la Paris aproximativ 60 de cotidiene, care captivează atenția publicului din ce în ce mai larg, sondând faptul cotidian și de actualitate, întâmplările mărunte și eroii anonimi. Puțini scriitori ai secolului nu au participat într-un fel sau altul la dezvoltarea presei, publicând diferite articole: critică literară, jurnale de călătorie, povestiri, foiletoane. Preferințele politice și sentimentele democratice ale scriitorilor realiști nu se lasă prea mult convinse a fi declarate deschis, ceea ce determină un control sever asupra a tot ceea ce se scrie și se citește. Orice aluzie sau atac la adresa unor instituții este prompt taxată prin acuzații de „realism”, imoralitate, prin interogatorii, anchete și citații în justiție (Champfleury, Flaubert, frații Goncourt, Baudelaire). Participarea cea mai celebră este însă cea a lui Émile Zola, care în ziarul “*L’Aurore*” din 13 ianuarie 1898, publică articolul “*J’accuse*”, în apărarea căpitanului Dreyfus. De la menționarea acestor noi subiecte în ziare până la transpunerea lor în operele literare, drumul a fost foarte scurt.

Într-o societate în care cultura de masă este dominantă, rolul *artistului* este destul de ambiguu. Poeții, romancierii, dramaturgii, esești sunt adevărații depozitari ai puterii spirituale, propovăduitorii unei societăți pe cale de laicizare. Aceștia sunt preocupați de evoluția unei societăți în care ei devin pe rând martori, purtători de cuvânt sau critici. Ei sunt interpreții celor mai profunde aspirații ale acestei societăți. Deseori respinși de aceasta, ei rămân totuși observatorii unei lumi care îi inspiră dar al cărei conformism ei îl combat în operele lor, oferind posterității o ilustrare și un ecou al istoriei în domeniul comportamentelor și mentalităților.

Sentimentul dureros al neadaptării sociale și istorice surprinde artistul secolului al XIX-lea între două aspirații opuse: pe de o parte, literatura traduce evoluția socială și se caracterizează prin obiectivitate exagerată, luând deseori forma unui angajament umanitar; astfel, scriitorul de romane devine observator, martor și analist care folosește contextul spațio-temporal – pe care îl acceptă așa cum este – pentru a-i exploata descoperirile (*realismul*).

Pe de altă parte, aceeași literatură se opune realităților epocii caracterizate de materialism și încearcă să evadeze în alte curente - *romantism*, *simbolism*, *parnasianism*, ale căror obiective sunt compensarea carențelor realului. Forma cea mai drastică de dezavuare a realităților acestui secol este oferită de *romantism*, care punând în opoziție individul și grupul social, exaltă individualismul care conduce la introspecție lirică, la glorificarea eului, la valorizarea experienței personale și sondarea pasiunilor. Spre sfârșitul secolului al XIX-lea, un nou val de revoltă împotriva realității răscolește conștiința artiștilor, dintre care unii folosesc simbolurile pentru a depăși realitatea materialistă și pragmatică (*simbolismul*), iar alții se refugiază în istorie și locuri îndepărtate, încercând să atingă perfecțiunea formală (*parnasianismul*). În această tendință se înscrie și mișcarea „*Artă de dragul artei*”, care evidențiază o literatură cizelată și prelucrată. Din punct de vedere cultural, tabloul secolului al XIX-lea este întregit de apariția *boemei* și a „*artei blestemată*”, ai căror reprezentanți își manifestau printr-un stil de viață deșănțat și dezordonat nonconformismul față de societate.

#### I.4. Terenul ideologic și filozofic

La vremuri noi, idei noi ... Într-o nouă realitate dominată de mutații sociale, economice și politice, era imposibil ca omul secolului al XIX-lea să nu pună sub semnul întrebării poziția sa în această lume, disputându-și din nou întâietatea, în virtutea caracterului său excepțional și încercând să-și găsească sau să-și



consolideze locul în acest nou univers. Supraviețuirea în această nouă lume nu este deloc ușoară, și ea implică o luptă acerbă și continuă a omului realist, manifestată nu doar în plan exterior, pentru a ține piept noilor realități, ci și în plan interior, căci trupul și spiritul se revendică fiecare drept cel mai potrivit pentru a corespunde noii epoci.

Luat prin surprindere de scuturarea societății de haina despotismului și de transformarea radicală a acesteia datorită științei, tehnologiei moderne și a revoluției industriale, omul realist se trezește pierdut și dezorientat în vârtoarea evenimentelor acestei epoci, experimentând conflicte violente, simțind o neîncredere totală în sentimentele, credințele și instituțiile bine stabilite, dar și tristețea de a nu găsi alte valori cu care să le înlocuiască pe cele învechite. În spatele tuturor acestor frământări se întrevede dorința de a găsi un ideal, de a-și contura un vis care să-l ghideze în această lume bulversantă și nu în ultimul rând, de a-și formula o doctrină care, reflectându-i ideile, gândurile și concepțiile, să se muleze cât mai bine pe relieful variat al secolului al XIX-lea.

În încercarea disperată de a găsi un punct de sprijin pe terenul mișcător al acestor noi realități atinse tot mai profund de spiritul științific, singura certitudine a omului realist rămâne respingerea idealurilor perimate, mai exact a doctrinei romantismului, care elogia eul și interioritatea, așadar, respingerea subiectivității. Copleșit de noile tendințe avangardiste și progresiste ale secolului și respingând doctrina anterioară, omul realist înclină balanța luptei dintre rațiune și simțire către rațiune, către gândire, reducând la zero importanța sentimentelor, a interiorității. Astfel, după ce romantismul le redusese la tăcere, spiritul și filozofia curentului iluminist al secolului al XVIII-lea renasc din propria cenușă un veac mai târziu și hrănindu-se din noile tendințe ale secolului al XIX-lea, se impun cu mai multă vehemență, metamorfozându-se și adăugându-și noi sensuri și conotații.

Raționalismul, claritatea observației și analizei impuse întregii ordini sociale, economice, politice și religioase, acuratețea gândirii și aplicarea încă din această perioadă a unei metode experimentale cu scopul demontării tuturor fenomenelor, puterea experimentului în locul intuiției, analiza care înlocuiește sinteza, respingerea aparențelor și impresiilor subiective, a tuturor zonelor obscure, create în jurul credințelor iraționale, a unor moduri de gândire puțin riguroase, a prejudecăților, superstițiilor și anumitor tradiții, deducția rezultată din observație riguroasă, care se opune fragilității vechilor credințe, toate aceste elemente moștenite de la iluminismul secolului al XVIII-lea, se împletesc armonios într-o doctrină realistă bine încheată, pe care se va înălța întreaga construcție realistă și naturalistă.

#### I.4.1. Sondarea materialismului transistoric

Îndepărtarea multiplelor straturi ideatice care dau consistență ideologiei celei de-a doua jumătăți a secolului al XIX-lea lasă să se întrevadă un nucleu bine încheiat, care ne aruncă înapoi în timp cu mii de ani, atunci când în Grecia, gânditorii ionieni declanșau sciziunea de dogmele religioase ale vremii prin punerea bazelor gândirii filozofice.

Într-o vreme în care gândirea umană nu se smulsese complet din ghearele obscurantismului primitiv și omenirea era deopotrivă fascinată și înfricoșată de spectacolul grandios al naturii, primii filozofi greci, filozofii din Ionia ai secolului al VI-lea î.e.n., s-au avântat cu multă curiozitate către lumea exterioară, fixându-și ca punct de plecare al aventurii lor filozofice natura spectaculoasă, vizibilă, materială, tangibilă, dar și cameleonică. În fața naturii mereu schimbătoare, întrebarea care persista obsedant în mințile acestor înțelepți era legată de originea și mecanismul lumii la care ei înșiși erau spectatori și părtași. Respingând cosmogoniile care puneau nașterea universului pe seama unuia sau mai multor zei, filozofii ionieni s-au convertit în adevărați „fiziologi”<sup>9</sup> (așa cum îi numea Aristotel și mai apoi fizicianul E.Schrödinger) sau chiar fizicieni ai naturii, pornind în epopeea descifrării misterului creației prin observarea, scrutarea și disecarea lumii naturale, a *physis*-ului, în speranța găsirii aceluia principiu primordial, a matricei originare sau a substanței imuabile a lumii.

Fiindcă diversitatea lumii materiale era mult prea covârșitoare și invadea cu o neobișnuită agresivitate mintea și simțurile omenești, explicațiile filozofice nu se puteau sustrage universului material, palpabil. Astfel, Tales din Milet, unul dintre cei mai mari matematicieni și filozofi ai Școlii ioniene, a detectat drept principiu generator al universului natural *apa*, grație fluidității sale care îi permite libertatea de a se preschimba în diferite forme, dintre care cele mai evidente sunt gheața și aburul. În virtutea acestei calități incredibile, Tales suspecta chiar (lucru pe care acesta a fost incapabil de a-l dovedi) capacitatea apei de a da naștere altor tipuri de materie, precum pământul, piatra, cerul, plantele, animalele sau chiar ființa umană. Mai mult chiar, în opinia sa, principiul umidității este cel care a întreținut dintotdeauna viața, dând naștere complexului lanț trofic din natură. Anaximenes și Diogene din Apollonia, alți doi înțelepți greci, au remarcat la rândul lor înfinitatea, neastâmpărul și vivacitatea unui alt element - *aerul*, ale cărui „spasme” manifestate

---

<sup>9</sup> *Enciclopedie de filosofie și științe umane*, Editura All Educational, DeAgostini, București, 2004, p.731.

prin diluare și condensare ar fi fost capabile să genereze un întreg univers natural. Anaximandru din Milet recunoaște și apreciază calitățile tuturor acestor elemente primordiale, însă respinge capacitatea lor de a genera natura fizică, considerându-le mai degrabă instrumente sensibile ale unei unități primordiale lipsite de sensibilitate, ale așa-numitului *apeiron*, un material nedefinit și indefinibil, datorită contrariilor pe care le închide în sine, contrarii care îi asigură unitatea, echilibrul și potențialitatea transformării sale în orice formă. Devenirea permanentă a lumii a fost subliniată și de Heraclit, care însă asocia acestei mișcări neîncetate imaginea *focului*, a vâlvătăii care, deși în aparență nemișcată, este o aglomerare permanentă de particule în mișcare, a căror efemeră existență este marcată de strălucirea de foarte scurtă durată, urmată de stingerea lor definitivă în întunericul veșnic. Întocmai ca și flăcările nepotolite ale focului, prefacerea lumii este un proces neîncetat, căci în această lume „totul curge” și „nu ne cufundăm de două ori în apele aceluiași râu”, inconstanța universală constituind, într-un mod straniu, unica constantă perceptibilă. Sprijinindu-și raționamentul pe elemente de fizică a naturii, Heraclit alunecă încet pe panta metafizicii, atunci când afirmă că focul material, perceptibil de către ființele vii, este doar o manifestare sensibilă a substanței eterne, constante, denumite focul viu, rațiunea pură (*logos*). Lumea fizică și elementele care îi dau acesteia viață și substanță nu sunt altceva decât scânteii ale focului veșnic, însă ceea ce le asigură dinamismul și freamătul evolutiv este tocmai o tensiune interioară declanșată de ciocnirea contrariilor, fără de care elementele naturale, desprinse din dansul colectiv al evoluției, se întorc în sânul matricei care le-a generat, refăcând unitatea primordială. Tema neastâmpărului universal este abordată și de Anaxagora, cel care considera însă mișcarea drept efect și nu cauză a evoluției permanente a lumii fizice. În percepția sa, universul material se bucură în esență de aceleași elemente primordiale (universul cuprinde toate lucrurile și fiecare lucru conține întregul univers), care se combină însă luând înfățișări diferite în funcție de capacitatea fiecărui element de a se impune în întregul nou creat, dar și de relațiile dintre acestea și coordonata spațiu-timp. Nașterea și moartea lucrurilor și ființelor nu este altceva decât o încheiere a acestor elemente ancestrale, urmată de o separare a lor și o revenire la starea inițială. Iar peste toate acestea domnește Ordonatorul suprem al elementelor și cel care imprimă lumii fizice mișcarea - Inteligența, un principiu infinit și independent.

Dincolo de diferențele privitoare la substanța primordială care ar fi stat la originea facerii lumii, un aspect comun răzbate din toate aceste teorii – materialitatea și mobilitatea, mișcarea neoprită a lumii. Ideea mecanicismului lumii naturale a fost sublimată de școala atomistă, al cărei principal reprezentant –

Democrit, respingea existența unei forțe motrice, a unei Inteligențe care ar fi dat impuls mișcării universale, evidențiind, în schimb, legea interioară a universului, o necesitate care îl face să evolueze mânat de propria forță interioară. În acest univers fără început și fără scop, unica sursă de cunoaștere rămân senzațiile, „*niște efluvii [emanate de corpuri] care se strecoară în organele noastre, pătrund în creierul nostru, producând acolo imaginile lucrurilor*”.<sup>10</sup> Urmând cu sfințenie învățăturile lui Democrit, Epicur face la rândul său apologia senzațiilor, singurele instrumente capabile să ne apropie cât mai mult de lumea exterioară și de natură, adică de adevăr. În același timp, respingând orice explicație metafizică sau supranaturală a universului, acesta oferă o explicație materialistă, atomistă, asigurând că întreaga lume are la bază combinația originală a unor elemente minuscule, numite atomi.

Deschizând seria teoriilor legate de originea și compoziția lumii fizice, naturalismul pre-socratic pare să devină complet doar atunci când Platon și Aristotel deplasează centrul de greutate al discuției înaintea și dincolo de lume, asupra originii și finalității acesteia, care în opinia lor, au o importanță net superioară problematicii mecanismului lumii. Axându-se pe principiul că nu există efect fără cauză și nici lucru care să se nască din nimic, cei doi mari gânditori greci s-au lansat în emiterea unor sisteme filozofice care i-a îndepărtat ideologic unul de altul. Platon descrie o lume superioară, rece, a ideilor, care constituie un model după care lumea naturală este copiată în oglindă. Această lume ideală este o aglomerare de idei ce cuprind în ele însele toate calitățile obiectelor sau ființelor a căror copie imperfectă se află pe Pământ. În schimb, Aristotel închide acea necunoscută forță primordială care a generat lumea, acel „prim motor” și „scop ultim al lumii” în corsetul conceptului de Ființă supremă, de Dumnezeu, de Gândire perfectă, care imprimă lumii mișcarea, evoluția, progresul de la formele inferioare la cele superioare, pe care le-au perceput atât de fidel filozofii ionieni.

Încătușat de ermetismul și obscurantismul Evului Mediu întunecat, care promova un Dumnezeu implacabil ce acționa prin mâna necruțătoare a Inchiziției, materialismul filozofic prinde iarăși aripi în perioada Renașterii, alimentat de numeroasele descoperiri științifice ale lui Leonardo da Vinci, Copernic, Galilei, Kepler, Newton, precum și de reevaluarea naturii prin intermediul unor noi sisteme filozofice. Astfel, raționalismul secolului al XVII-lea răscolește doctrinele subjugate scolasticismului medieval, trâmbițând cu mândrie autoritatea supremă a rațiunii, prin personalitățile călăuzitoare ale lui Bacon și Descartes.

---

<sup>10</sup> Alfred Fouillée, *Istoria filosofiei*, volumul I, Casa Editorială Odeon, București, 2000, p.66.

Smulgându-se din transa venerării orbești a autorității divine, mintea omenească descătușată se aruncă în extrema opusă, eșuând în secolul al XVIII-lea în brațele fie ale unui ateism înverșunat, fie, în cel mai bun caz, ale unui deism mai îngăduitor. În timp ce deiștii acceptă imaginea lui Dumnezeu ca făuritor al universului, negând însă implicarea ulterioară a acestuia în evoluția lumii, care își urmează propriile impulsuri și se supune legilor obișnuite ale naturii, ateii se dovedesc mult mai vehemenți, dezințându-se total de acest Creator: „*ateul este un om al naturii; omul care, acceptând limitarea cunoașterii, nu vede cum această cunoaștere limitată i-ar permite să-l atingă pe Dumnezeu; omul care, nedorind decât fericirea sa prezentă, n-are nevoie de Dumnezeu pentru a și-o realiza*”.<sup>11</sup> Reprezentat de figura marcantă a baronului d'Holbach (*Sistemul naturii* (1770), *Bunul simț, sau idei naturale opuse ideilor supranaturale* (1772), autointitulat primul ateu din Europa, ateismul atrage nume mai puțin sonore, ca Charles-François Dupuis, Jérôme Lalande, Boulanger, Naigeon sau Sylvain Maréchal, care s-au străduit să descopere în materia aparent inertă, acea combinație fericită care o însuflețește, conferindu-i viață și inteligență. Ca pentru a recupera secolele petrecute în întuneric, mințile luminate de flacăra orbitoare a rațiunii se întrec acum în a susține și a oferi dovezi în sprijinul ideii care făcea furori în epocă – la materie se rezumă totul, materia este răspunsul la toate întrebările legate de lumea naturală! Deși nume puțin cunoscute, diplomatul Benoît de Maillet și Robinet (care în lucrarea *Convorbirile unui filosof indian cu un misionar francez, cu privire la retragerea mării, formarea pământului, originea omului* (1748) și respectiv *Considerațiile filosofice despre gradarea naturală a formelor de viață* (1768), explicau nașterea planetei noastre printr-un proces lent de transformare a materiei), sau chimistul Priestley și medicul Hartley (care susțineau materialitatea sufletului), au consolidat semnificativ, prin observațiile, cercetările și deducțiile lor, construcția tot mai impozantă a materialismului. Aceste nume trebuie însă completate cu cel al susținătorului cel mai înverșunat al acestuia – La Mettrie, care pătruns de însemnătatea acestui concept, încearcă din răspuseri să împărtășească lumii confuze adevărul suprem: „*Materialismul este salvarea, striga el cât îl ținea gura; materialismul este adevărul. Trebuie plecat de la natură, forță fără cunoaștere și fără sentiment, pe atât de oarbă când dă viață, pe cât de inocentă când o distruge*”.<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> Paul Hazard, *Gândirea europeană în secolul al XVIII-lea*, Editura Univers, București, 1981, p.125.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p.122.

Filozoful francez Jean-François Lyotard, unul dintre cei mai profunzi observatori ai evoluției spirituale a umanității, a surprins poate cel mai bine tendința permanentă a ființei umane de a se smulge din întunericul ignoranței, în virtutea unui „drept la știință care trebuie recucerit”. Deși „secolul luminilor” a fost cel care a prilejuit cel mai vizibil emanciparea omenirii prin știință, dovada întâietății cunoașterii senzoriale ne-a fost furnizată de același filozof, prin persoana primului bărbat plămădit de Dumnezeu – Adam, considerat primul „cercetător” al lumii, ca urmare a „mușcăturii” din fructul oprit, gest care a deschis larg porțile cunoașterii experimentale.

#### **I.4.1.1. Între două surse ale cunoașterii: rațiunea și senzația**

Raționalismul secolului al XVIII-lea s-a dovedit însă doar un refugiu temporar pentru cei ce căutau confortul unor concepții filozofice de încredere, căci împotriva acestuia s-a răzvrătit John Locke, cel care, nemulțumit de capacitatea acestui curent de a oferi certitudinile dorite, a contestat supremația rațiunii ca unică sursă de cunoaștere. Aducând pe culmile gloriei empirismul lansat anterior de Bacon și Hobbes, Locke combate ideea existenței ideilor înăscute în ființa umană, susținând în schimb că la naștere, intelectul uman nu este mai mult decât o *tabula rasa*, pe care informațiile se înregistrează treptat, exclusiv grație simțurilor. Destoinice slujitoare ale cunoașterii, senzațiile se întrec în a recepta nesfârșitele impulsuri cu care lumea exterioară năpădește ființa umană, convertindu-le în informații oferite apoi ofrandă stăpânului suprem – gândirea, cea care le ordonează, le asociază sau le modifică, cu scopul obținerii unei idei coerente.

Raportul dintre rațiune și experiență a suscitat de-a lungul vremii discuții aprinse, materializate în concepții sau sisteme care, din nefericire, nu au reușit să stabilească cu certitudine o câștigătoare a titlului de unică sursă a cunoașterii. Relația zbuciumată dintre cele două aspirante ascunde, paradoxal, o dependență reciprocă menită să confere o imagine cât mai amplă a ideii de cunoaștere. Considerată o fărâma din adevărul suprem, oferită cadou muritorilor ca semn al superiorității lor asupra celorlalte specii din lumea naturală, rațiunii îi este contestat caracterul *a priori*, fiind mai degrabă văzută ca un atribut uman ce se dezvoltă odată cu ființa noastră. Aceasta își intră în atribuții ori de câte ori confuzul, obscurul și echivocul încearcă să deturneze o idee de la scopul de claritate pe care aceasta îl vizează. Însă în ciuda instrumentelor sale extrem de folositoare - observații, analize, comparații, judecăți, deducții, asocieri, etc. - rațiunea se

dovedește totuși insuficient înzestrată pentru a surprinde esența lucrurilor, limitându-se la a emite concepții și adevăruri temporare, iluzorii.

Insuficiența rațiunii știrbește însă redării fidele a adevărului, situație în care cea dintâi are absolută nevoie de sprijinul experienței, care prin intermediul simțurilor și al senzațiilor, reușește să umple lacunele și scăpările celeilalte. Suscitând fascinația gânditorilor din toate timpurile, senzația și efectele ei au dat naștere unei adevărate doctrine filozofice – *senzualismul*, a cărei idee suverană era aceea că indiferent de complexitatea sa, actul de cunoaștere se rezumă la senzație. Raportarea la senzație și definițiile formulate în legătură cu aceasta au fost de asemenea numeroase de-a lungul vremii, însă din varietatea acestora noi am spicuit doar acelea ale unor autori care au constituit puncte de cotitură în evoluția doctrinei senzualiste. Astfel, dacă Democrit percepea senzația ca rod al acțiunii atomilor din exterior asupra atomilor din suflet, sub forma unor fluxuri emise de corpurile exterioare asupra simțurilor, Epicur - cel care a generat doctrina epicurismului (care în sens extins, îndemna la o căutare exclusivă a plăcerii) - gravita în jurul aceleiași idei, sugerând că senzația este rezultatul impactului atomilor materiali asupra organelor de simț, impact care atrage după sine dizlocarea din corp a unor atomi care toți împreună, constituie o imagine analogă a obiectului care a declanșat-o. Stoicii se mențineau în aceeași sferă ideatică, rezumând ideile predecesorilor lor referitoare la senzație: „*amprenta materială produsă de lucruri în suflet*”.<sup>13</sup> Sprijinindu-se pe ideile disparate ale acestor înțelepți care au încercat de-a lungul istoriei să întrețină vie flacăra senzualismului, John Locke a fost cel care a dat consistență acestei doctrine, prin stabilirea experienței ca unic instrument de cunoaștere a conținuturilor realității. Acesta percepea la rândul său senzația ca pe o trăire exterioară, determinată de obiectele și lucrurile care înconjoară ființa umană și care în contact cu organele de simț ale subiectului, produc „ideile senzației”, primele forme de gândire care se tipăresc pe „foaia albă” a intelectului uman.

Cel care a dus însă senzualismul pe culmile gloriei, prin rafinarea doctrinei lui Locke într-o adevărată filozofie, a fost Condillac, înțeleptul care a făcut din senzație un scop în sine, înfruntând-o direct în principala sa operă - *Tratatul despre senzații* (1754). Recunoscând meritul lui Locke de a fi fost primul filozof care a subliniat rolul esențial al senzației în cunoaștere, Condillac îi reproșează totuși acestuia lipsa de claritate în susținerea acestei idei, încheată prin deducerea și întrezărirea unor frânturi de adevăruri puse cap la cap, mai degrabă decât prin

---

<sup>13</sup> *Enciclopedie de filosofie și științe umane*, Editura All Educational, București, 2004, p.996.

înlănțuirea coerentă și riguroasă a elementelor unui raționament care se sprijină pe demonstrația concretă. Puternic pătruns de spiritul științific al epocii, Condillac respinge orice formă de abstracțiune, imobilizând în schimb ființa umană pe masa de disecție, pentru a-i particulariza acesteia cele cinci simțuri și a demonta mecanismul prin care acestea conlucrează la cunoașterea umană. În acest scop, filozoful se inspiră din rigoarea metodei carteziene, însă duce îndoiala lui Descartes pe noi culmi, obținând o nouă metodă care vizează însăși experiența senzorială și care „include două operații, a descompune și a compune. Prin cea dintâi, despărțim toate ideile care atârnă de un subiect și le examinăm până ce am descoperit ideea care trebuie să fie germenul tuturor celorlalte. Prin cea de-a doua, le așezăm potrivit ordinii generării lor. Dar ne vom afla cu atât mai departe de a pricepe adevărata generare, cu cât descompunerea va fi fost mai prost întocmită”.<sup>14</sup> Pentru a face cititorul să înțeleagă cât mai exact mecanismul de acționare al acestora, Condillac apelează la o comparație, asociind nou-născutul cu o statuie nemișcată<sup>15</sup>, lipsită inițial de orice procese interioare; treptat însă, statuia se însufleștește ca urmare a înzestrării sale cu cele cinci simțuri, din a căror interacțiune și acțiune reunită, aceasta va asimila o varietate mare de cunoștințe, atât concrete cât și abstracte.

Originea tulbure a senzațiilor<sup>16</sup> și adăpostirea filozofilor la umbra unor noțiuni neclare ca și „instinct” sau „mișcare mașinală”<sup>17</sup> pentru a le denumi pe acestea l-au determinat pe Condillac să prezinte omul „despuat de toate deprinderile sale”<sup>18</sup>: „Urmărind sentimentul din clipa în care se naște, aici se demonstrează modul în care omul dobândește folosința facultăților lui”.<sup>19</sup>

Considerând senzația forța motrice care facilitează accesul la întreaga cunoaștere, prin punerea în mișcare a activității mentale a ființei umane, Condillac subliniază caracterul cameleonice al acesteia, capabilă să se metamorfozeze în toate celelalte facultăți mentale: judecată, voință, memorie, atenție. Tărâmul interiorității

---

<sup>14</sup> Condillac, *Traité des systèmes*, cap.XVII-notă, p.213, *apud* Condillac, *Tratatul despre senzații*, Editura Științifică, București, 1962, Studiu introductiv, p.XXIII-XXIV.

<sup>15</sup> Această comparație i-a fost, pare-se, sugerată lui Condillac de doamna Anne Ferrand, una dintre cele mai constante amice ale autorului și o riguroasă participantă (ca sfătuitoare) la elaborarea *Tratatului despre senzații*.

<sup>16</sup> De-a lungul timpului s-au înregistrat numeroase încercări de deslușire a originii simțurilor și senzațiilor umane, cu precădere în secolul al XVIII-lea, atunci când elanul științific a alimentat aceste preocupări. În acest sens, cea mai notabilă opinie îi aparține contelui de Buffon, naturalistul care a stabilit mirosul ca principal simț al animalelor, un simț de sine stătător, coordonator al celorlalte simțuri ce îi sunt complet supuse.

<sup>17</sup> Condillac, *Tratatul despre senzații*, Editura Științifică, București, 1962, p.9.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p.9.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p.9.



umane nu se sustrage nici el puternicei influențe a senzației, căci simțirile sunt considerate modificări temporare ale sufletului, ocazionate de acțiunea organelor de simț.

Procesul de demontare a funcționării senzației a fost declanșat de dorința lui Condillac de a combate anumite aspecte ale concepției lui Locke, care considera că alături de simțuri, reflecția este un izvor la fel de important al cunoașterii. Conștientizând la rândul său importanța reflecției, Condillac a calificat însă drept eronat locul și rolul atribuit acesteia de către Locke în procesul de cunoaștere, fiindcă aceasta „*joacă mai puțin rolul de izvor al ideilor și mai mult pe acela de canal de-a lungul căruia își fac drum ideile pornite din simțuri*”.<sup>20</sup> În realitate, totul pornește însă de la asaltul neîncetat al informațiilor din lumea exterioară asupra simțurilor, care stimulate concomitent și cu aceeași intensitate, așează omul pe aceeași treaptă evolutivă cu animalele, căci ambele categorii trăiesc doar la nivel de simțire. Variațiile de intensitate cu care simțurile percep realitatea materială trezesc spiritul, angrenându-l în procesul de izolare și conștientizare a senzației celei mai intense, senzație care în momentul respectiv se convertește în atenție. Amprenta pe care această senzație o va lăsa în mintea și sufletul ființei devine treptat eternul element de comparație pentru toate senzațiile viitoare de același tip, dar și piesa de rezistență a portofoliului experienței. Ca un bulgăre de zăpadă care se rostogolește și acumulează noi dimensiuni, metamorfozarea senzației nu se oprește aici, fiindcă declanșarea unei senzații prezente este întotdeauna însoțită de resuscitarea celei mai profunde senzații de aceeași natură, însă din trecut, iar puntea de legătură între acestea este asigurată de memorie. Alăturarea celor două tipuri de senzație nu se realizează fără vreun scop, fiindcă odată cu ele se naște și comparația, cu scopul deslușirii asemănarilor și deosebirilor dintre acestea, acțiune care duce mai departe transformarea senzației, care acum devine judecată. Conștientizarea durerii sau plăcerii pe care o provoacă o senzație împinge ființa să respingă sau să vâneze această senzație, căutând să desprindă, prin intermediul organelor de simț corespunzătoare, din noianul de stimuli materiali exteriori acele elemente care îi induc o stare privilegiată. Totul se rezumă, astfel, la plăcere și durere, mai precis la obsesia plăcerii, care „paralizează” ființa într-o stare de inegalabilă beatitudine. Iar uneltele acestei „stăpâne” irezistibile sunt organele de simț, cele care se străduiesc să absoarbă cât mai complex realitatea materială, pentru a menține cât mai mult acea „ridicare” temporară a omului deasupra realității. Deși problema legată de rolul și atributele organelor de simț au stârnit de-a lungul vremii opinii divergente,

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, p.11.

dintre care cele mai multe înclină spre a ridica mirosul la rang de principal simț al ființelor umane și al animalelor, Condillac contestă această idee, susținând că doar pipăitul este capabil să ofere prin el însuși informații despre lumea exterioară, celelalte patru simțuri mărginindu-se „să modifice stările sufletești”<sup>21</sup>: „[...]singur pipăitul are în sine posibilitatea de a transmite ideea de mărime, de formă, etc. Lipsit de ajutorul pipăitului, văzul nu mai oferă sufletului decât modificări simple, numite culori, după cum mirosul nu-i oferă decât modificări simple numite mirosuri”.<sup>22</sup> În fața acestui afront, simțul vizual s-ar putea considera cel mai nedreptățit, însă Condillac ne lămurește că în spatele aparentei independențe a văzului se află, de fapt, mentalul, prin intermediul unuia dintre cei mai umili „servitori” ai săi - discernământul. Într-adevăr, în viziunea sa, ochiul poate percepe culori, dimensiuni și contururi, însă acest lucru se concretizează prin distingerea obiectului sau culorii dorite din masa informă a obiectelor sau culorilor care constituie un anumit tablou. Cât despre simțul auditiv, olfactiv și gustativ, acestea se lasă ghidate întocmai ca simțul vizual, de către ordonatorul suprem - pipăitul: „Pipăitul îndrumază aceste simțuri. De îndată ce obiectele iau, sub mâna noastră, anumite forme, anumite dimensiuni, mirosul, auzul, văzul și gustul cuprind care mai de care în senzațiile lor aceste obiecte și modificările sufletului devin calități a tot ce există în afara lui”.<sup>23</sup> Deși asaltul simultan al realității asupra tuturor simțurilor anulează capacitatea ființei de a distinge clar fiecare senzație în parte, singur pipăitul reușește să-și păstreze integritatea și să dea consistență obiectului redat, căci doar el „are în sine posibilitatea de a transmite ideea de mărime, de formă, etc.”.<sup>24</sup> În același timp, acesta asistă și sprijină celelalte simțuri: „mâinile pot spune pe bună dreptate ochilor: faceți ca noi și ei le urmează numaidecât sfatul”<sup>25</sup>, ori de câte ori acestea, prinse în capcana propriei suficiențe, au dificultăți de percepție a realității: „Lipsit de ajutorul pipăitului, văzul nu mai oferă sufletului decât modificări simple, numite culori, după cum mirosul nu-i oferă decât modificări simple numite mirosuri”.<sup>26</sup>

Lansată în viață într-o stare de ignoranță atât de profundă încât nimeni nu și-o poate aminti fiindcă „această stare nu lasă nici un fel de urme”<sup>27</sup>, ființa umană își începe evoluția de la starea de animal care simte, pentru a se converti treptat în

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p.20.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p.20.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p.20.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p.20.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p.20.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p.20.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p.27.

„animal care judecă și poate să vegheze singur la conservarea sa”.<sup>28</sup> Acest lucru este posibil ca urmare a transformării senzațiilor din sentimente în idei: „Luată separat, fiecare senzație poate fi privită ca o idee simplă; dar o idee complexă este formată din mai multe senzații pe care le strângem în afara noastră”<sup>29</sup> și care alcătuiesc „un număr de mănunchiuri, egal cu numărul obiectelor pe care le distingem”.<sup>30</sup> Trăgându-și originea din senzația actuală, vie și răscolitoare, singura capabilă să fie în același timp și sentiment și idee: „sentiment, datorită raportului în care se află față de sufletul pe care-l modifică și este idee datorită raportului în care se află față de un obiect exterior”<sup>31</sup>, toate aceste idei se sedimentează progresiv, închegând „fondul nostru de cunoștințe”<sup>32</sup>, cel la care apelăm de fiecare dată când ne confruntăm cu elemente ale lumii materiale: „La întrebarea: ce este un corp? trebuie deci, să răspundem: este mănunchiul de calități pe care le pipăiți, le vedeți etc. când obiectul este prezent; iar când obiectul este absent, el înseamnă amintirea însușirilor pe care le-ați pipăit, le-ați văzut etc.”.<sup>33</sup>

Astfel, deschiderea, căldura și apropierea experienței de lucrurile concrete diluează răceala, superioritatea și abstractismul rațiunii, completându-se reciproc. Legătura dintre cele două mijloace ale cunoașterii fiind astfel probată, ceea ce rămâne încă destul de confuz este măsura în care fiecare dintre acestea își aduce contribuția la redarea adevărului suprem. Această dilemă a produs o adevărată schismă în gândirea universală, generând opinii sau chiar curente contrastante, care stabileau fie rațiunea, fie experiența drept cea mai importantă unealtă a realității. Un lucru rămâne însă cert: materia și lumea exterioară sunt elemente sensibile, care se cer în primul rând percepute, acțiune de care se achită cel mai bine senzațiile, percepțiile și organele de simț.

#### I.4.1.2. Irumperia spiritului științific

Doctrina senzualistă care făcea istorie în secolul al XVIII-lea era însă doar o fațetă a culturii științifice care își croia drum în acea perioadă, forțată oarecum de noile tehnologii care se cereau inventate pentru a răspunde necesităților tranziției de la o civilizație axată pe agricultură la una de tip industrial și respectiv, de la producția de masă la producția individuală. Elanul științific care a însoțit aceste

<sup>28</sup> Ibid., p.23.

<sup>29</sup> Ibid., p.24.

<sup>30</sup> Ibid., p.24.

<sup>31</sup> Ibid., p.24.

<sup>32</sup> Ibid., p.25.

<sup>33</sup> Ibid., p.25.

prefaceri a răscolit puternic ideile împământenite ale vremii, lovind chiar și în științele deja sedimentate, care se sprijineau însă pe rațiune și gândire (ex. geometrie, aritmetică, logică). Căzând în dizgrație datorită caracterului lor prea abstract, ele au cedat locul acelor științe care se deschideau către concret, tangibil și perceptibil (ex. științele naturii, fizica, chimia) și care cu ajutorul observației, încercau să înțeleagă și să redea complexul spectacol al naturii: „*Există mai multe feluri de adevăruri, și există obiceiul de a se pune în primul plan adevărurile matematice: ele nu sunt totuși decât niște adevăruri de definiții; aceste definiții se bazează pe supoziții simple, dar abstracte [...]. Adevărurile fizice, dimpotrivă, nu sunt deloc arbitrare și nu depind deloc de noi; în loc să se bazeze pe supoziții făcute, ele nu se bazează decât pe fapte...[...]. În științele abstracte se merge din definiții în definiții; în științele reale se merge din observații în observații. În primele se ajunge la evidență, în ultimele, la certitudine*” (Buffon).<sup>34</sup>

Îmbrățișarea spiritului științific a fost încurajată inclusiv de publicațiile vremii, care se întreceau în a face cunoscute publicului larg rezumate ale numeroaselor noutăți științifice. Publicul avizat și cunoscător era, la rândul său, răsfățat cu cărți de specialitate din domeniul științelor naturale, al medicinei, botanicii, zoologiei, etc. Însă forurile tutelare în materie de activitate științifică rămăneau academiile, dintre care unele deja consacrate, ca și Academia de Științe din Paris (1666) sau Royal Society din Londra (1660), erau completate de instituții nou apărute: Academia din Bordeaux (1719), Academia din Petrograd (1725), Academia din Stockholm (1739) sau Societatea Regală din Copenhaga (1745).

Laboratoarele științifice sau teritoriile anumitor țări s-au dovedit însă rapid spații mult prea înguste pentru elanul științific al anumitor spirite înflăcărate, care atrase de izvorul nesecat al informațiilor provenite din lumea materială, au depășit limitele granițelor naturale, cucerind noi teritorii și aducând la lumină informații nebănuite despre flora, fauna sau, cel mai important, populațiile indigene ale unor regiuni unice în lume. O mare familie de cercetători și oameni de știință a luat naștere în acest secol, ale căror descoperiri coroborate au pus bazele unei noi percepții asupra lumii fizice: Pierre Jean George Cabanis, François Magendie, Marie François Xavier Bichat, Jean Pierre Flourens, Herman Boerhaave, Albrecht von Haller, Friedrich Hoffmann, Caspar-Friedrich Wolff, Lazzaro Spallanzani și John Turberville Needham (fiziologi și biologi), Luigi Galvani (medic și fiziolog), Jean-Étienne Dominique Esquirol, Jules Baillarger (medici psihiatri), Buffon (naturalist francez, matematician, cosmolog, autor enciclopedic), Emanuel

---

<sup>34</sup> Paul Hazard, *Gândirea europeană în secolul al XVIII-lea*, Editura Univers, București, 1981, p.138.

Swedenborg (om de știință suedez, filozof, mistic, teolog), Étienne Geoffroy Saint-Hillaire (naturalist francez), Jean-Baptiste Lamarck (naturalist francez care a susținut ideea evoluției ce are la bază legi naturale), Gottfried Wilhelm Leibnitz (filozof și matematician german), Charles Bonnet (naturalist și filozof elvețian), John Turberville Needham (biolog și preot englez), Antonie van Leeuwenhoek (părintele microbiologiei), Jan Swammerdam (biolog olandez și cercetător în microscopie), René Antoine Ferchault de Réaumur și Charles Bonnet (entomologi), Charles de Linné (botanist), Franz Joseph Gall (neuroanatomist, fiziolog, cel care a reușit localizarea funcțiilor mentale în creierul uman), Johann Kaspar Lavater (fizionomist elvețian), Guillaume Jacob S'Gravesande, Léonard Euler și Alessandro Volta (fizicieni), Antoine Lavoisier și Charles-Guillaume Scheele (chimist), familia Cassini (astronomi), Johann Gottlob Lehman și Horace Bénédict de Saussure (geologi).

Dacă după o îndelungă lăncezire spiritul științific se trezise la viață în veacul al XVIII-lea, acesta a fost pe deplin răzbunat în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, atunci când s-a înregistrat o intensificare a preocupărilor științifice: „*Totul se petrece ca și cum mareele ar acoperi, din secol în secol, din generație în generație, insulele descoperite*”<sup>35</sup>, preocupări care au fost susținute tocmai de deja faimosul principiu al experienței, al observării naturii și de filozofia senzualistă, care toate împreună au cristalizat așa-numitul „spirit pozitivist”.

#### **I.4.2. Auguste Comte (1798 – 1857) și „noua religie a umanității”**

Pilonul de susținere al întregii doctrine mai sus menționate este asigurat de *pozitivism*, prin faimosul său întemeietor – **Auguste Comte** (1798-1857), personaj care a sintetizat spiritul întregii epoci pe care a reprezentat-o. Așa cum poate era de așteptat, tărâmul fragil și bulversat al conștiinței omului secolului al XIX-lea este acum puternic „curtat” și atras de diferite tendințe care promit să-i redea alinarea. În acest sens, ceea ce a realizat în mod remarcabil Auguste Comte este de a fi reușit să cristalizeze într-un tot unitar cele mai diverse dintre aceste tendințe și curente intelectuale ale epocii. Curent filozofic idealist care neagă rolul filozofiei ca o concepție teoretică generală despre lume, susținând axarea sa numai pe faptele verificabile experimental, pozitivismul este tributar concepțiilor iluministe și implicit empiriste, găsindu-și perfect terenul de manifestare într-un secol în care

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, p.141.

pasiunea pentru știință, materializată prin multitudinea de descoperitori și descoperiri științifice, este ridicată la rang de religie.

Punctul de plecare al filozofiei pozitivistice este eliberarea gândirii filozofice de orice atitudine teologică sau metafizică și de orice idei și întrebări care nu pot fi transpuse în experiență empirică. Pentru a înlătura orice echivoc care ar putea umbri buna înțelegere a conceptului de „filozofie pozitivistă”, însuși Auguste Comte ne sare în ajutor cu explicația acestei asocieri de termeni, care evidențiază o strânsă legătură cu filozofia antică: „[...] j'emploie le mot philosophie dans l'acception que lui donnaient les anciens, et particulièrement Aristote, comme désignait le système général des conceptions humaines; et, en ajoutant le mot positive, j'annonce que je considère cette manière spéciale de philosopher qui consiste à envisager les théories, dans quelque ordre d'idées que ce soit, comme ayant pour objet la coordination des faits observés, ce qui constitue le troisième et dernier état de la philosophie générale, primitivement théologique et ensuite métaphysique, [...]”.<sup>36</sup> „Științificizarea” secolului al XIX-lea a determinat o încredere oarbă în progres și evoluție prin știință, în cultul datelor concrete, al faptelor, fenomenelor și relațiilor dintre ele, pozitivismul susținând astfel o atitudine practică față de realitatea vieții, prin lansarea convingerii că unica sarcină a gândirii umane este aceea de a oferi o descriere cât mai precisă a realității și de a renunța la căutarea temeiurilor ultime.

Lucrările sale importante – *Curs de filozofie pozitivă* (1830-1842) și *Sistem de politică pozitivă* (1851-1854) susțin o filozofie pozitivistă care vizează ameliorarea acelei *malaise sociale*, adică a bolii sociale lăsate în urmă de Revoluția franceză și de perioadele de instabilitate politică și socială care i-au succedat. Ele îndeamnă de asemenea la construirea unei noi ordini sociale, sub conducerea unei noi „religii a umanității”, adică religia pozitivistă, care se revendică mai mult ca o formă complexă și modernă de gândire, decât un curent filozofic propriu-zis.

În demersul său de a stimula progresul umanității, Comte consideră absolut necesară întoarcerea spre trecut și înțelegerea acestuia, cu scopul pășirii cu încredere spre viitor. Astfel, inițiind o analiză a evoluției popoarelor și culturilor lumii, acesta remarcă faptul că mintea omenească, în nesfârșitele ei încercări de a cunoaște și explica lucrurile și fenomenele, a trecut de-a lungul vremii prin trei faze fundamentale, care constituie principalele momente ale evoluției sale istorice. Aceste idei au fost formulate în „*legea celor trei stări*”, pe care Comte și-a

---

<sup>36</sup> Auguste Comte, *Cours de philosophie positive*, tome 1er, Bachelier, Librairie pour les Mathématiques, Paris, 1830, Avertissement, p.VII.

întemeiat ulterior toate concepțiile epistemologice: „*En étudiant ainsi le développement total de l'intelligence humaine dans ses diverses sphères d'activité, depuis son premier essor le simple jusqu'à nos jours, je crois avoir découvert une grande loi fondamentale, à laquelle il est assujéti par une nécessité invariable, et qui me semble pouvoir être solidement établie, soit sur les preuves rationnelles fournies par la connaissance de notre organisation, soit sur les vérifications historiques résultant d'un examen attentif du passé. Cette loi consiste en ce que chacune de nos conceptions principales, chaque branche de nos connaissances, passe successivement par trois états théoriques différen[t]s: l'état théologique, ou fictif; l'état métaphysique, ou abstrait; l'état scientifique, ou positif. En d'autres termes, l'esprit humain, par sa nature, emploie successivement dans chacune de ses recherches trois méthodes de philosopher, dont le caractère est essentiellement différent et même radicalement opposé: d'abord la méthode théologique, ensuite la méthode métaphysique, et enfin la méthode positive. De là, trois sortes de philosophies, ou de systèmes généraux de conceptions sur l'ensemble des phénomènes, qui s'excluent mutuellement: la première est le point de départ nécessaire de l'intelligence humaine; la troisième, son état fixe et définitif: la seconde est uniquement destinée à servir de transition*”.<sup>37</sup> Așadar, faza teologică, ce își face simțită influența de la începuturile umanității până în Evul Mediu târziu, se revendică drept punct de plecare al evoluției minții omenești, încercând să explice destinul, cauzele primordiale și ultime ale lucrurilor, precum și fenomenele aparent neobișnuite din univers, lume și viață, prin prisma intervenției unor agenți supranaturali, în virtutea unei încrederi oarbe în credințele strămoșilor: „*Dans l'état théologique, l'esprit humain dirigeant essentiellement ses recherches vers la nature intime des êtres, les causes premières et finales de tous les effets qui le frappent, en un mot, vers les connaissances absolues, se représente les phénomènes comme produits par l'action directe et continue d'agen[t]s surnaturels plus ou moins nombreux, dont l'intervention arbitraire explique toutes les anomalies apparentes de l'univers*”.<sup>38</sup> Punând la rândul său în lumină mai multe sub-etape de evoluție, cum ar fi fetișismul, politeismul sau monoteismul, etapa teologică scoate la iveală o largă varietate de spirite, zei și divinități, de la zeii-fetiș care erau legați de obiecte izolate din natură, spre zeii politeiști, capabili de mișcare și de guvernarea unei varietăți de fenomene, până la reducerea pluralismului politeist la o singură voință divină. În Evul Mediu târziu, atunci când etapa teologică pierde din putere, faza metafizică preia de la aceasta aceleași întrebări și îndoieli, doar că

<sup>37</sup> Ibid., p.3-4.

<sup>38</sup> Ibid., p.4.

elementele supranaturale care în faza precedentă erau răspunzătoare de acestea sunt înlocuite cu esențe, cauze finale și entități abstracte, alături de diverse alte abstracțiuni: „*Dans l'état métaphysique, qui n'est au fond qu'une simple modification générale du premier, les agen[t]s surnaturels sont remplacés par des forces abstraites, véritables entités (abstractions personnifiées) inhérentes aux divers êtres du monde, et conçues comme capables d'engendrer par elle-mêmes tous les phénomènes observés, dont l'explication consiste alors à assigner pour chacun l'entité correspondante*”.<sup>39</sup> Contrar posibilelor speculații, denumirea acestei etape nu este inspirată de „Metafizica” lui Aristotel, ci tocmai de aceleași probleme și întrebări ale societății franceze post-revoluționare. Astfel, această etapă cuprinde eforturile raționalismului modern de a întemeia și a explica lumea și societatea prin conceptele pure ale rațiunii, concepție ai cărei exponenți de seamă au fost Rousseau, Bacon, Descartes și Hobbes. Catalogând metafizica drept „îndeletnicirea cu probleme imposibil de rezolvat și deci lipsite de sens”<sup>40</sup>, Comte se revoltă împotriva conceptului filozofic de natură, pe care îl consideră „un surrogat nefolositor din punct de vedere științific al ideii de Dumnezeu”<sup>41</sup>. Faza târzie a evoluției spirituale a omenirii, cea pozitivă, pe care Comte o asociază cu sine și cu epoca sa, marchează un soi de trezire a omenirii, de dezbărare a acesteia de orice supoziții speculative și arbitrarie, de triumf al spiritului științific: „*Enfin, dans l'état positif, l'esprit humain reconnaissant l'impossibilité d'obtenir des notions absolues, renonce à chercher l'origine et la destination de l'univers, et à connaître les causes intimes des phénomènes, pour s'attacher uniquement à découvrir, par l'usage bien combiné du raisonnement et de l'observation, leurs lois effectives, c'est-à-dire leurs relations invariables de succession et de similitude. L'explication des faits, réduite alors à ses termes réels, n'est plus désormais que la liaison établie entre les divers phénomènes particuliers et quelques faits généraux, dont le progrès de la science tendent de plus en plus à diminuer le nombre*”.<sup>42</sup> Acum este momentul în care oamenii încep să își deschidă mintea, să își lărgească orizonturile intelectuale, să pună întrebări și să pună la îndoială lucruri, idei, instituții, autorități sau chiar religia, iar știința sare promptă în ajutor pentru a oferi soluții și explicații, în ciuda puternicelor contraatacuri ale metafizicii sau religiei, care încearcă recâștigarea terenului ideologic. Această etapă desconsideră cauzele primordiale ale lucrurilor și fenomenelor, concentrându-se asupra observației și

---

<sup>39</sup> *Ibid.*, p.4.

<sup>40</sup> Ferdinand Fellmann, *Istoria filosofiei în secolul al XIX-lea*, Editura All Educational, București, 2000, p.23.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p.23.

<sup>42</sup> Auguste Comte, *op.cit.*, p.4-5.



experimentării directe a acestora, asupra stabilirii relațiilor de cauzalitate dintre ele și a legilor care le guvernează: „[...] le caractère fondamental de la philosophie positive est de regarder tous les phénomènes comme assujétis à des lois naturelles invariables, dont la découverte précise et la réduction au moindre nombre possible sont le but de tous nos efforts, en considérant comme absolument inaccessible et *vide de sens* pour nous la recherche de ce qu'on appelle les causes, soit premières, soit finales”.<sup>43</sup>

Având convingerea că orientarea spre fapte și concret este înscrisă în natura umană și supraviețuiește peste timp, Comte propune o ordonare și focalizare a acestei tendințe în scopul progresului. Existența acestei atitudini pragmatice de-a lungul evoluției umanității îndepărtează astfel utilitatea unei cunoașteri bazate pe o atitudine transcendent-filozofică.

Concluzia care rezultă din această lege de evoluție a cunoașterii este că explicațiile cu caracter teologic și metafizic reprezintă faze din trecut depășite ale minții omenesti, care trebuie eliminate din domeniile în care acestea au mai rămas. Astfel, armonia socială nu poate fi realizată decât printr-o prealabilă armonie intelectuală, iar aceasta numai prin eliminarea din viața sufletească și intelectuală a ultimelor rămășițe de concepții cu caracter teologic și metafizic. Comte nu este părținitor în ceea ce privește existența sau inexistența lumii teologice și metafizice, ci dimpotrivă, consideră că acestea constituie etape indispensabile în aventura ființelor umane către maturitatea intelectuală, reprezentată de faza pozitivistă: „Or, chacun de nous, en contemplant sa propre histoire, ne se souvient-il pas qu'il a été successivement, quant à ses notions les plus importantes, théologien dans son enfance, métaphysicien dans sa jeunesse, et physicien dans sa virilité?”<sup>44</sup>, în care știința și filozofia trebuie să se mărginească la studiul faptelor și al legilor de care sunt guvernate, întrucât acestea constituie unica realitate, iar cunoașterea lor este posibilă doar prin experiență. Iar ceea ce urmărește să determine știința și filozofia pozitivă nu sunt valori absolute ci relații. Inspirată de ideologia lui Condorcet și Turgot și revoluționară la momentul apariției sale, legea celor trei stări reprezintă una dintre primele teorii ale evoluționismului social.

În virtutea aceluiasi ideal de reformare a societății, Comte susține cu ardoare aplicarea științelor în toate domeniile de activitate, cu atât mai mult cu cât însăși filozofia sa pozitivistă a avut ca izvor de inspirație știința empirică, ce considera experiența senzorială ca sursă fundamentală a cunoașterii, negând valoarea abstracțiilor și a teoriilor care nu au la bază senzațiile. În opinia sa, științele, ca

---

<sup>43</sup> Ibid., p.14.

<sup>44</sup> Ibid., p.7.

parte esențială a cunoașterii umane, evoluează la rândul lor sub incidența aceleiași legi a celor stări, pe care științele le parcurg diferit, în funcție de specificul fiecăreia: „*les différentes branches de nos connaissances n'ont pas dû parcourir d'une vitesse égale les trois grandes phases de leur développement indiquées ci-dessus, ni, par conséquent, arriver simultanément à l'état positif. Il existe, sous ce rapport, un ordre invariable et nécessaire, que nos divers genres de conceptions ont suivi et dû suivre dans leur progression, et dont la considération exacte est le complément indispensable de la loi fondamentale énoncée précédemment*”.<sup>45</sup> În încercarea de a insufla generației sale dorința cunoașterii științifice, Comte realizează o ierarhizare a științelor, conform gradului de generalitate a obiectului fiecăreia. Astfel, matematica, considerată cea mai simplă și mai ușor de asimilat, dar și astronomia, fizica, chimia, biologia, fiziologia și sociologia, constituie motorul punerii în funcțiune a unei societăți sănătoase, axate pe cunoaștere științifică. Scopul acestei clasificări nu este fragmentarea cunoașterii, ci dimpotrivă, ideea interdisciplinarității și a interrelaționării acestor științe pe o scară enciclopedică, ce merge de la general la particular, de la simplu la complex, de la abstract la concret, adică de la matematică la sociologie, evoluție care marchează reducerea generalului și sporirea complexității. Făcând astfel apel la spiritul enciclopedic și demonstrând importanța științelor, Comte subliniază necesitatea renunțării la căutarea cauzelor primordiale și ultime și concentrarea doar asupra experienței, a fenomenelor care se supun cuprinderii minții omenești, care sunt măsurabile și se revelă în aceeași măsură tuturor observatorilor, cu scopul unic de a asigura evoluția științifică și implicit, cea a societății. Această idee este întărită și mai mult de refuzul lui Comte de a acorda psihologiei statutul de știință de sine stătătoare, datorită neîncrederii arătate introspecției, intuiționismului și subiectivismului, aflate pe tărâmul înșelător al lucrurilor care scapă înțelegerii minții omenești. Excluderea psihologiei nu înseamnă refuzul de a studia funcțiile superioare ale omului, ci el consideră că indiferent dacă este vorba de funcții morale sau intelectuale, acestea aparțin biologiei, deci nu necesită crearea unei noi științe.

Însă din întreaga panoplie de științe mai sus-menționate, una singură corespunde stadiului pozitivist al evoluției omenirii și noilor realități ale vremii – *sociologia*, cea care reduce faptele sociale la legi și sintetizează întreaga cunoaștere cu scopul reconstrucției societății. Conceptul de „*sociologie*” își are originea în nevoia unei științe speciale care să abordeze socialul (deci să nu fie nici umanistă,

---

<sup>45</sup> *Ibid.*, p.18.

nici metafizică), o știință socială omogenă, cuprinzătoare și bine fundamentată, care să explice tendințele și organizațiile sociale ale vremii și să călăuzească omenirea spre o mai bună organizare socială în vederea unui viitor mai bun. Ideea nu este nouă și Comte e departe de a-și aroga calitatea de inițiator al acestui concept, căci primii muguri ai sociologiei mijeau în anul 1780, când vocabula era strâns legată de numele lui Emmanuel Joseph Sieyès, care la drept vorbind, îl folosisse într-un sens puțin diferit. Preluând conceptul lansat de acesta, Comte l-a introdus ca neologism în anul 1838, în locul termenului de „fizică socială”: „*Maintenant que l'esprit humain a fondé la physique céleste, la physique terrestre, soit mécanique, soit chimique; la physique organique, soit végétale, soit animale, il lui reste à terminer le système des sciences d'observation en fondant la physique sociale*”<sup>46</sup>, folosit de el pentru același domeniu, dar care fusese între timp însușit de alți autori, în special de Adolphe Quetelet. Așadar, Comte nu a inventat nici conceptul de „sociologie” și nici domeniul definit de acesta, însă ceea a realizat cu adevărat remarcabil este reconstrucția acestui domeniu, abordarea complet originală a sociologiei, revigorarea, extinderea, elaborarea și sistematizarea sa. Conform clasificării realizate de acesta, sociologia cuprinde două mari domenii: statica socială, care își propune să analizeze forțele care mențin societatea încheată și dinamica socială, care urmărește cauzele schimbării sociale.

În viziunea lui Comte, sociologia nu este o banală știință printre altele, care are ca obiect de studiu societatea, ființele umane și relațiile dintre ele, procesele sociale, precum și instituțiile văzute în orânduirea socială existentă, ci este cea mai cuprinzătoare și mai specială dintre științe, este știința supremă, care cuprinde și relaționează toate celelalte științe într-un întreg unitar și armonios, având la rândul său rolul de a coordona dezvoltarea întregului cunoașterii. În ciuda încrederii maxime acordate sociologiei, Comte însuși constată existența unei a 7-a științe, chiar mai măreață decât aceasta – este vorba de *antropologie* sau, așa cum o definea chiar Comte, „*adevărata știință a Omului*”.

Punerea bazelor științelor sociale constituie un punct de cotitură în istoria umanității, deoarece înainte de acest moment se considera că evidenta complexitate a fenomenelor sociale împiedica cuprinderea lor într-o singură știință. Iată însă că în final, pozitivismul a reușit să cucerească chiar și domeniul social, acel ultim bastion neatins până atunci de vântul schimbării. Legitimizarea metodei obiective depinde de substituirea teologiei cu sociologia, adică înlocuirea relativului cu absolutul. Interdependența evidentă a ființelor umane se extinde și asupra științelor

---

<sup>46</sup> *Ibid.*, p.22.

și astfel, cum sociologia este ridicată la rang de știință finală, ea depinde cel mai mult de alte științe anterioare, care constituie o introducere imensă la cea dintâi. Astfel, punctul de vedere uman, adică social, este singurul adevăr universal și deci, dezvoltarea cunoașterii depinde de sociologie. În plus, succesul unui bun sociolog este strâns legat de existența unei vaste și solide educații enciclopedice, bazată în special pe biologie, prima știință care se ocupă de ființa umană ca un tot unitar organizat.

Progresul istoric și evoluția societății sunt forțele motrice ale întregului sistem ideologic al lui Comte, iar aceste deziderate nu se pot realiza decât prin adoptarea riguroasă a metodei științifice, prin cunoaștere științifică și sintetizarea unei filozofii sociale pozitivistice unitare.

Cunoașterea științifică este, așadar, vitală în evoluția societății, însă ea nu trebuie urmată orbește, doar cu scopul descoperirii adevărului în sine, ci trebuie să fie utilă din punct de vedere tehnic, să fie pragmatică, pentru a pune în practică toate descoperirile, cu același scop al evoluției sociale. Nici filozofii și nici oamenii de știință nu constituie o tagmă aparte, care se ridică deasupra realității obiective și urmărește exclusiv progresul științelor particulare, ci ei își însușesc metoda empirică în vederea stabilirii unei legături între observație și teorie, între progresul științific și organizarea socială. Valoarea cunoașterii depinde astfel de practica sau faptul concret la care se raportează, căci cea dintâi nu se limitează la a înregistra curgerea legică a evenimentelor și fenomenelor, ci intervine pentru a îndrepta și cenzura cursul natural al lucrurilor, care uneori prezintă abateri și deraieri de la calea cea dreaptă. Deși imperativul filozofiei pozitvistice este reflectarea întocmai a faptelor și fenomenelor, acestea sunt supuse la rândul lor evoluției și schimbării. Astfel, având ca obiect de observație un „material” în continuă schimbare, cunoașterea științifică devine relativă și are doar rolul de a formula legi științifice, adică relații dintre fapte, pornind de la observații dirijate de teorie, cu scopul *„de a stabili societatea prin punerea la punct a unui standard unic de raționalitate științifică”*<sup>47</sup>, căci fenomenele sociale pot fi reduse la legi, întocmai cum fenomenele fizice pot fi explicate prin legi științifice: *„Îmi este ușor să expun acum esența filosofiei pozitive. Pentru această filosofie, toate evenimentele sunt guvernate de legi imuabile, pentru ea căutarea primelor cauze sau a ultimelor scopuri este o întreprindere inutilă. Explicațiile pozitive nu oferă cunoașterea nici unei cauze care ar sta la originea fenomenelor: nu se cercetează decât circumstanțele în care au apărut aceste fenomene și înlănțuirea lor, sub aspectul*

---

<sup>47</sup> Ferdinand Fellmann, *Istoria filosofiei în secolul al XIX-lea*, Editura All Educational, București, 2000, p.21.

*succesiunii și al asemănării dintre ele*<sup>48</sup> sau „Din punct de vedere teoretic, filosofia pozitivă se distinge prin străduința de a înțelege ca fiind condiționate toate conceptele care sunt de obicei luate ca necondiționate. Această trecere de la necondiționat la condiționat constituie unul dintre cele mai importante rezultate ale oricărei revoluții spirituale. Din punct de vedere științific, contrastul dintre necondiționat și condiționat poate fi privit ca un criteriu ce distinge filosofia modernă în raport cu cea veche. Toate căutările naturii interne a lucrurilor, a cauzelor ultime sau a scopurilor ultime vizează ceva necondiționat; orice căutare a legilor evenimentelor este una condiționată, întrucât ea face ca înaintarea speculativă să fie subordonată observației duse până la capăt; fără ca totuși realitatea determinată să poată fi revelată pe deplin. Condiționarea concepției științifice este indisociabilă de conceptul de lege naturală, tot așa cum căutarea unor cunoștințe privind necondiționatul ține de ficțiunile teologice sau de entitățile metafizice”<sup>49</sup>. Conștientizarea limitării și a relativismului cunoașterii umane este deosebit de importantă pentru evoluția socială, iar explicația acestei limitări poate fi oferită atât de natura omului, cât și de influențele sociale și ideologice.

Așa cum precizam anterior, alături de cunoașterea științifică, o nouă filozofie pozitivistă, axată pe aspectele sociale și umanitare ar trebui să urnească mecanismul greoi al transformării societății. În acest sens, printre principalele merite ale sociologiei este acela de a fi reușit să abolească distincția dintre filozofia naturală și cea morală, introdusă de vechii filozofi greci și să restabilească unitatea distrusă de apariția metafizicii. Noua filozofie pozitivistă are misiunea de a pune în armonie cele trei domenii ale vieții spirituale: gândirea, sentimentul și acțiunea, cărora le corespund științele, morala și politica.

Întocmai ca și maestrul său Saint-Simon, Comte visa la reorganizarea societății, o reorganizare care să corespundă noilor realități ale epocii. În acest sens, pe lângă sistematizarea științelor și integrarea tuturor formelor de cunoaștere științifică, care vizează doar ghidarea organizării sociale, un rol decisiv îl are amploarea tot mai mare a științelor moderne și aplicarea metodei științifice la studierea societății. Și fiindcă secretul unei societăți sănătoase este ordinea și curățenia spirituală și intelectuală a ființelor umane care o compun, Comte subliniază necesitatea unei noi ordini spirituale secularizate, laice, care să ia locul învechitei doctrine supranaturale a teologiei creștine, căci într-un secol al științei, profeția voinței divine nu își mai găsește locul. Dorința pozitivismului de a construi o nouă doctrină morală, de data aceasta fără elemente supranaturale, își are izvorul

---

<sup>48</sup> *Ibid.*, p.19;

<sup>49</sup> *Ibid.*, p.20;

în nevoia de o nouă putere spirituală, datorită faptului că la acea vreme, problemele sociale erau cel mai adesea morale și nu politice.

Însă reforma spirituală și socială nu se realizează aleatoriu, ci într-o anumită ordine prestabilită și anume, la început se schimbă ideile, mentalitățile, apoi moravurile și doar în final, instituțiile și structurile politice. Astfel, etica sau doctrina morală determină extinderea domeniului de competență a sociologiei asupra unor fenomene individuale, mai ales afective. Supremația inimii este ideea călăuzitoare a noii filozofii și aceasta are și un suport biologic, oferit de clasificarea pozitivistă a celor 18 funcții interne ale creierului, care evidențiază 10 forțe afective, 5 funcții intelectuale și 3 calități practice, corespunzătoare inimii, minții și respectiv, caracterului. Comte susține că dintre cele zece „forțe afective” care animă omul, primele șapte corespund egoismului și doar ultimele trei altruismului. În condițiile în care ambele tipuri sunt înnăscute și supremația egoismului este evidentă, întrebarea care se ridică este următoarea: cum se poate răsturna acest raport inegal de forțe? Răspunsul vine foarte prompt, prin oferirea soluției inversării ordinii naturale și a învățării traiului în slujba altora. Interiorul fiecărui om trebuie corectat și disciplinat prin intermediul exteriorului, care îl ajută să renunțe la capricii, să se supună naturii și îi stimulează acestuia instinctele de empatie. În acest proces, un rol determinant îl are exploatarea intelectului superior, care numai el, aliindu-se cu interioritatea, face să răzbească altruismul; însă afectivitatea, sufletul, inima trebuie doar să se servească de mintea omenească și nu să o transforme în sclavă, căci fără sclipirea acesteia, cele dintâi ar rămâne instabile, inconsistente sau chiar oarbe. Referitor la termenul *altruism*, acesta a fost lansat chiar de Comte, care înțelegea prin el obligația morală a indivizilor de a se pune în slujba celorlalți și pe ei înșiși pe planul secund. Astfel, el s-a opus ideii supremației drepturilor individuale ale omului, susținând că acestea nu degajă vreo obligație morală care să oblige sau măcar să împingă ființa umană către seamănul său.

Această concepție aparține etapei ulterioare morții iubitei lui Comte, Clotilde de Vaux, atunci când pozitivismul acestuia s-a convertit într-un „pozitivism complet”, care se sprijinea pe „*la prépondérance continue du Coeur*”, căci, conform lui Comte, dacă ființa umană ajunge să obosească să gândească sau chiar să acționeze, ea nu obosește niciodată să iubească. Iar dacă pozitivismul, în forma sa inițială, a transformat știința în filozofie, „pozitivismul complet” transformă acum filozofia în religie, o „*religie a umanității*”. În opinia sa, această religie nouă, fără Dumnezeu sau elemente supranaturale, care ar trebui să constituie baza solidă a unei societăți renăscute, are pentru societate același rol pe care sănătatea îl

are pentru corpul uman și evidențiază două funcții esențiale: cea morală, prin care ea ar trebui să guverneze fiecare individ și cea politică, ce are drept scop unirea tuturor indivizilor. În religia pozitivistă, cele trei componente ale acesteia: venerația (iubirea), doctrina (credința) și regulile morale (disciplina) au ca unic obiectiv nu individul izolat, ci Umanitatea, care trebuie cunoscută, înțeleasă, iubită și servită, iar din aceste trei elemente, cea care primează este iubirea, care duce apoi la credință, de unde și superioritatea morală a acesteia asupra lui Dumnezeu. Apartenența la umanitate și asemănarea dintre oameni este de natură socială, nu biologică, susținea Comte, căci pentru a aparține la „*întregul continuu al ființelor convergente*”, adică al celor care au tendința de a se pune de acord în gânduri și fapte, omul trebuie să fie demn și să-și merite locul în această mare familie. Comte merge chiar mai departe cu această idee, susținând includerea în această categorie chiar și a unor animale care au demonstrat anumite servicii importante făcute umanității. Astfel sociologia își exercită încă o dată rolul de știință supremă care răspunde tuturor întrebărilor despre om și devine doctrina noii religii, de data aceasta o religie demonstrată și nu revelată sau inspirată. În acest sens, pozitiviștii au pus la punct un sistem complet de inmuri, rugăciuni, jurăminte, inspirate în mare parte de religia catolică, de unde și numeroasele reproșuri că această nouă religie ar fi de fapt „un catolicism fără Christos” sau un catolicism diluat cu știință. Punctul culminant al cultului umanității a fost însă exprimat prin întocmirea unui calendar liturgic pozitivist, în care un întreg sistem de comemorări care să mențină vie amintirea și venerarea oamenilor „mari”, indiferent de naționalitate sau epocă, avea să dezvolte sentimentul continuității istorice a umanității.

În dorința de a oferi soluții pentru o societate mai bună, reorganizată sub autoritatea spirituală, Comte creionează un cadru ipotetic de organizare socială care, în aparență paradoxal, să imite tocmai disciplina și ierarhia Bisericii Romano-Catolice, capabilă să ofere un model simbolic, demn de urmat de către noua societate, dar în care adorarea lui Dumnezeu să fie înlocuită de mai sus-menționata „religie a umanității”. O preoțime spirituală, filozofică, alcătuită din sociologi ar urma să îndrume societatea și să exercite control asupra educației și moralității publice. Astfel, dacă stadiului teologic de evoluție a omenirii i-au corespuns începuturile militare ale societății, iar stadiului metafizic dominația clasei juriștilor, stadiul pozitivist, în care se afla societatea la acea vreme, urma să se sprijine pe industrie și pe o întreagă societate formată în jurul acesteia. În timp ce guvernul și economia ar fi puse în mâinile unor afaceriști și bancheri, menținerea moralității private ar intra în atribuțiile soțiilor și mamelor. Spiritul profund reacționar al lui Comte s-a manifestat plener în respingerea democrației, în accentul pus pe ierarhie,

organizare, obediență și ideea că un guvern ideal ar fi compus dintr-o elită intelectuală, care să traseze calea evoluției spre o lume mai bună. Comte este puternic încrezător în unitatea care se va încheia pe viitor în interiorul acestei elite, între industriași, filozofi, sociologi și nu în ultimul rând, experți și specialiști în domeniul socio-politic, cu scopul transformării societății sub semnul principiului utilității. Însă, chiar dacă această elită conducătoare ar avea un rol esențial în ghidarea reorganizării modernității, pilonul de susținere al acestui demers rămâne clasa muncitoare, proletariatul, a cărui voce la început timidă, își face tot mai puternic simțită prezența în peisajul celei de-a doua jumătăți a veacului al XIX-lea.

În concluzie, principiile de bază ale unei societăți sănătoase ar trebui să fie, în opinia sa, menținerea unei coeziuni sociale prin intermediul unui guvern și a unui stat cu atribuții bine delimitate de cele ale Bisericii, prin reunirea eforturilor umane spre o societate mai bună și cel mai important, prin renunțarea de către omul social la un egocentrism favorizat de diviziunea muncii, care va fi înlocuit cu îmbrățișarea solidarității și fraternității umane și degajarea unui altruism binefăcător, în virtutea unui impuls natural, dar și a conștiinței condiției terestre și apartenenței la aceeași mare familie socială.

Promotor al pozitivismului, care îi fusese insuflat de David Hume și Immanuel Kant, Auguste Comte a căutat un sistem filozofic care să stea la baza unei organizări politice corespunzătoare unei societăți industriale moderne. Considerat primul sociolog vest-european, Comte a sfârșit prin a fi acuzat de ridicarea pozitivismului la rang de religie, fiind într-un final numit „Papă al pozitivismului”. Prins în mrejele impersonalității metodei științifice, Comte a ajuns să neglijeze rolul individualității, iar „fără un aport constant de creativitate subiectivă, sistematizarea nu poate conduce decât la încremenirea societății”.<sup>50</sup>

#### **I.4.3. Claude Bernard (1813-1878) și o metodă științifică revoluționară**

Avatar al filozofiei senzualiste a secolului al XVII-lea, spiritul pozitivist, popularizat în secolul al XIX-lea de către Saint-Simon și șlefuit apoi de Auguste Comte, care „construiește pe o temelie a faptelor, pe o temelie a ceea ce este real”<sup>51</sup>, a fost desăvârșit de Claude Bernard, medicul și fiziologul care a folosit

---

<sup>50</sup> Ferdinand Fellmann, *Istoria filosofiei în secolul al XIX-lea*, Editura All Educational, București, 2000, p.34.

<sup>51</sup> Liviu Petrescu, *Poetica postmodernismului*, Ediția II-a, Seria „Deschideri”, Paralela 45, București, 1998, p.16.



toate cunoștințele și teoriile predecesorilor pentru a încropi o metodă care să le ușureze cercetătorilor demersul de a expune lumii realitatea materială.

Încercarea de a creiona o cunoaștere de tip științific a fost generată de conștientizarea imposibilității de a percepe cu exactitate izvorul și esența lucrurilor doar cu ajutorul raționalismului cartezian. Ușoara lipsă de credibilitate și capacitate persuasivă a judecăților raționale, precum și nevoia de certitudini a determinat supunerea evidențelor raționale unui proces de confirmare prin experiență, ceea ce a înclinat balanța spre cunoașterea sensibilă, a cărei unealtă de bază și punct de sprijin era tocmai o metodă științifică, axată pe analiză și critică: „*Mais si notre époque se montre inférieure à plusieurs de celles qui l'ont précédée, quant à la grandeur des conceptions, quant à leur influence sur la vie pratique, elle se distingue du moins par son affectation à n'ajouter foi qu'aux faits, à n'admettre d'autres moyens, pour la solution de tous les problèmes, que l'observation des faits. Le procédé employé pour réunir les éléments de toute découverte, de toute invention, de toute idée nouvelle, est ce qu'on appelle la méthode positive, adjectif merveilleux, devant lequel la foule s'incline respectueusement sans le comprendre, et que ne comprennent pas beaucoup mieux ceux qui ne cessent de le répéter*”.<sup>52</sup>

Dorind să șteargă din conștiința umanității orice urmă de obscurantism: „*L'homme est naturellement métaphysicien et orgueilleux; il a pu croire que les créations idéales de son esprit qui correspondent à ses sentiments représentaient aussi la réalité. D'où il suit que la méthode expérimentale n'est point primitive et naturelle à l'homme, et que ce n'est qu'après avoir erré longtemps dans les discussions théologiques et scolastiques qu'il a fini par reconnaître la stérilité de ses efforts dans cette voie*”<sup>53</sup>, această metodă a adus în lumina reflectoarelor un tip complet nou de personaj - omul de știință, savantul de laborator: „*La méthode, sanction de la pensée primitive, imprime aux créations du génie le cachet qui distingue si nettement l'œuvre du savant de celle du poète*”.<sup>54</sup>

Rigurozitatea științei a ținut noua metodă științifică în reguli și etape bine definite, pe care artistul convertit în om de știință trebuia să le urmeze cu sfințenie, pentru a se asigura de un rezultat pozitiv al întregului demers. Astfel, punctul de plecare al oricărei căutări ține mereu de domeniul subiectivității, prin intermediul unor sentimente mobilizatoare care fac să încolțească ideile apriorice: „*Le*

---

<sup>52</sup> B.-P. Enfantin, Hippolyte Carnot, Henri Fournel, Charles Duveyrier, *Doctrine de Saint-Simon, Exposition. Première année, 1828-1829*, 3ème édition, revue et augmentée, Paris, 1831, p.125.

<sup>53</sup> Claude Bernard, *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, J.B. Baillière et fils, Paris, 1865, p.48.

<sup>54</sup> B.-P. Enfantin, Hippolyte Carnot, Henri Fournel, Charles Duveyrier, *Doctrine de Saint-Simon, Exposition. Première année, 1828-1829*, 3ème édition, revue et augmentée, Paris, 1831, p.127.

*sentiment engendre l'idée ou l'hypothèse expérimentale, c'est-à-dire l'interprétation anticipée des phénomènes de la nature*".<sup>55</sup> Importanța ideilor apriorice: „*L'idée expérimentale est donc aussi une idée à priori, mais c'est une idée qui se présente sous la forme d'une hypothèse dont les conséquences doivent être soumises au criterium expérimental afin d'en juger la valeur*”<sup>56</sup>, a anumitor ipoteze, supoziții sau chiar intuiții legate de un anumit fenomen sau modul în care acesta ar putea evolua: „*Chaque homme se fait de prime abord des idées sur ce qu'il voit, et il est porté à interpréter les phénomènes de la nature par anticipation, avant de les connaître par expérience. Cette tendance est spontanée; une idée préconçue a toujours été et sera toujours le premier élan d'un esprit investigateur*”<sup>57</sup>, „*l'expérience doit toujours être instituée en vue d'une idée préconçue, peu importe que cette idée soit plus ou moins vague, plus ou moins bien définie*”<sup>58</sup> este esențială, deoarece acestea constituie scânteia care declanșează întreaga experiență. Odată mentalul stimulat și ideea conturată, un alt element de extremă importanță trebuie să intre în scenă - îndoiala metodică, filozofică (moștenire de la Descartes), pentru a tempera elanul imaginației și a urni mecanismul experienței care urmează să aibă loc: „*Le grand principe expérimental est donc le doute, le doute philosophique qui laisse à l'esprit sa liberté et son initiative*”.<sup>59</sup> Libertatea spiritului trebuie să rămână însă o prioritate și îndoiala nu trebuie dusă la extrem: „*Il ne faut pourtant point être sceptique; il faut croire à la science, c'est-à-dire au déterminisme, au rapport absolu et nécessaire des choses, aussi bien dans les phénomènes propres aux êtres vivants que dans tous les autres*”<sup>60</sup>, căci alunecarea pe panta scepticismului ar leza considerabil caracterul vivace al spiritului științific.

Dacă până în acest moment implicarea savantului se producea la nivelul subiectivului, al incertului și al posibilului, etapa următoare constă în coborârea în realitate, prin punerea în practică a experienței, sub îndrumarea metodei științifice: „*Le caractère de la méthode expérimentale est de ne relever que d'elle-même, parce qu'elle renferme en elle son criterium qui est l'expérience*”<sup>61</sup>, totul cu scopul verificării ipotezelor formulate anterior. Această etapă prilejuiește evidențierea dublei calități a omului de știință - observator și experimentator: „*Le savant qui*

---

<sup>55</sup> Claude Bernard, *op.cit.*, p.57.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p.49.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p.48.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p.42.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p.66.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p.42.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p.71.

veut embrasser l'ensemble des principes de la méthode expérimentale doit remplir deux ordres de conditions et posséder deux qualités de l'esprit qui sont indispensables pour atteindre son but et arriver à la découverte de la vérité. D'abord le savant doit avoir une idée qu'il soumet au contrôle des faits; mais en même temps il doit s'assurer que les faits qui servent de point de départ ou de contrôle à son idée, sont justes et bien établis; c'est pourquoi il doit être lui-même à la fois observateur et expérimentateur".<sup>62</sup> Dacă inițial, atitudinea savantului rămâne pasivă, manifestându-se strict prin observația minuțioasă a faptelor: „L'observateur, avons-nous dit, constate purement et simplement le phénomène qu'il a sous les yeux. Il ne doit avoir d'autre souci que de se prémunir contre les erreurs d'observation qui pourraient lui faire voir incomplètement ou mal définir un phénomène. À cet effet, il met en usage tous les instruments qui pourront l'aider à rendre son observation plus complète. L'observateur doit être le photographe des phénomènes, son observation doit représenter exactement la nature. Il faut observer sans idée préconçue; l'esprit de l'observateur doit être passif, c'est-à-dire se taire; il écoute la nature et écrit sous sa dictée”<sup>63</sup>, odată cu apariția unei idei, aceasta este urmată întotdeauna de o schimbare de ritm, manifestată prin implicarea activă, directă în desfășurarea spontană, naturală a unui fenomen supus studiului: „L'expérimentateur, comme nous le savons déjà, est celui qui, en vertu d'une interprétation plus ou moins probable, mais anticipée des phénomènes observés, institue l'expérience de manière que, dans l'ordre logique de ses prévisions, elle fournisse un résultat qui serve de contrôle à l'hypothèse ou à l'idée préconçue. Pour cela, l'expérimentateur réfléchit, essaye, tâtonne, compare et combine pour trouver les conditions expérimentales les plus propres à atteindre le but qu'il se propose. Il faut nécessairement expérimenter avec une idée préconçue. L'esprit de l'expérimentateur doit être actif, c'est-à-dire qu'il doit interroger la nature et lui poser les questions dans tous les sens, suivant les diverses hypothèses qui lui sont suggérées”<sup>64</sup>, ceea ce conferă savantului puteri demiurgice, cu condiția menținerii experienței în limitele realității: „Elle ne reconnaît d'autre autorité que celle des faits, et elle s'affranchit de l'autorité personnelle”.<sup>65</sup> Respectarea cu strictețe a tuturor acestor pași pune treptat în lumină experiența, cea care „n'est au fond qu'une observation provoquée dans un but quelconque”.<sup>66</sup> Descoperirile făcute pe baza acestei experiențe sunt prețioase teorii aduse ofrandă științei, însă

---

<sup>62</sup> Ibid., p.39.

<sup>63</sup> Ibid., p.39-40.

<sup>64</sup> Ibid., p.40.

<sup>65</sup> Ibid., p.71.

<sup>66</sup> Ibid., p.36.

cercetătorul trebuie să își mențină spiritul veșnic viu, conștientizând că aceste noi adevăruri sunt doar temporare adăposturi intelectuale, etape necesare în neîntrerupta evoluție științifică: „il faut en même temps être bien convaincu que nous n'avons ce rapport que d'une manière plus ou moins approximative, et que les théories que nous possédons sont loin de représenter des vérités immuables. Quand nous faisons une théorie générale dans nos sciences, la seule chose dont nous soyons certains, c'est que toutes ces théories sont fausses absolument parlant. Elles ne sont que des vérités partielles et provisoires qui ne sont nécessaires, comme des degrés sur lesquels nous nous reposons, pour avancer dans l'investigation; elles ne représentent que l'état actuel de nos connaissances, et, par conséquent, elles devront se modifier avec l'accroissement de la science, et d'autant plus souvent que les sciences sont moins avancées dans leur évolution.”<sup>67</sup>

Spre deosebire de științele abstracte, unde adevărurile sunt imuabile, spontaneitatea și vitalitatea fenomenelor pe care se axează științele experimentale determină adevăruri parțiale, care însă perpetuează sub o formă sau alta, ca un miez prețios, învățăturile predecesorilor: „Les vérités mathématiques étant immuables et absolues, la science s'accroît par juxtaposition simple et successive de toutes les vérités acquises. Dans les sciences expérimentales, au contraire, les vérités n'étant que relatives, la science ne peut avancer que par révolution et par absorption des vérités anciennes dans une forme scientifique nouvelle.”<sup>68</sup>

Evoluând pe trei niveluri care-i asigură rezistența, metoda experimentală constituie cel mai prețios instrument de sondare și disecare a realității, o unealtă la care se apelează ori de câte ori explicația diferitelor fenomene ale realității întârzie să se dezvăluie: „La méthode expérimentale, méthode du libre penseur, ne cherche que la vérité scientifique. Le sentiment, d'où tout émane, doit conserver sa spontanéité entière et toute sa liberté pour la manifestation des idées expérimentales; la raison doit, elle aussi, conserver la liberté de douter, et par cela elle s'impose de soumettre toujours l'idée au contrôle de l'expérience”.<sup>69</sup> Saltul științific de la supoziție (care se inspira cel mai adesea din domeniul supranaturalului): „Quand un phénomène quelconque nous frappe dans la nature, nous nous faisons une idée sur la cause qui le détermine. L'homme, dans sa première ignorance, supposait des divinités attachées à chaque phénomène”<sup>70</sup> la legi și precepte bine întocmite: „Aujourd'hui le savant admet des forces ou des

---

<sup>67</sup> Ibid., p.63.

<sup>68</sup> Ibid., p.72.

<sup>69</sup> Ibid., p.76.

<sup>70</sup> Ibid., p.84.

*lois; c'est toujours quelque chose qui gouverne le phénomène*"<sup>71</sup> s-a produs sub flacăra inspiratoare a judecății experimentale, ale cărei principale voci - inducția și deducția - au fost supuse controlului strict al metodei experimentale: „*Le principe du raisonnement expérimental sera donc toujours une idée qu'il s'agit d'introduire dans un raisonnement expérimental pour la soumettre au criterium des faits, c'est-à-dire à l'expérience*”.<sup>72</sup>

În ciuda noutății incontestabile pe care a adus-o în epocă, vocile contestatare la adresa metodei experimentale propusă de Claude Bernard nu au întârziat să se facă auzite. În acest sens, principalul reproș viza legea determinismului, a cauzalității, care marchează fenomenele din natură și care, în opinia multor gânditori, nu se putea aplica corpurilor vii, datorită spontaneității cu care acestea au fost înzestrate: „*chaque être vivant nous apparaît comme pourvu d'une espèce de force intérieure qui préside à des manifestations vitales de plus en plus indépendantes des influences cosmiques générales, à mesure que l'être s'élève davantage dans l'échelle de l'organisation. Chez les animaux supérieurs et chez l'homme, par exemple, cette force vitale paraît avoir pour résultat de soustraire le corps vivant aux influences physico-chimiques générales et de le rendre ainsi très-difficilement accessible à l'expérimentation*”.<sup>73</sup> Invocând armonia interioară a corpurilor vii, oponenții metodei, dintre care unul dintre cei mai activi s-a dovedit a fi Georges Cuvier, susțin faptul că încercarea de izolare a unei părți a unui corp viu sau modificarea funcționalității acesteia pot provoca un întreg lanț de modificări în întreg organismul respectiv: „*Toutes les parties d'un corps vivant sont liées; elles ne peuvent agir qu'autant qu'elles agissent toutes ensemble: vouloir en séparer une de la masse, c'est la reporter dans l'ordre des substances mortes, c'est en changer entièrement l'essence*”.<sup>74</sup> În replică, argumentarea lui Bernard se sprijină în principal pe faptul că a nega determinismul fenomenelor vieții ar însemna să se conteste însăși esența biologiei și a științei în general: „*il y a un déterminisme absolu dans toutes les sciences parce que chaque phénomène étant enchaîné d'une manière nécessaire à des conditions physico-chimiques, le savant peut les modifier pour maîtriser le phénomène, c'est-à-dire pour empêcher ou favoriser sa manifestation*”.<sup>75</sup> Mai mult decât atât, ferm convinși că studierea fenomenelor corpurilor vii are la bază tocmai știința care explică fenomenele corpurilor brute, Bernard își propune să contureze prin experiență acea legătură care unește

<sup>71</sup> *Ibid.*, p.84.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p.77.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p.101.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p.102-103.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p.104.

fenomenele naturale de condițiile lor de existență și, respectiv, de cauzele lor imediate: „il consiste à rattacher par l'expérience les phénomènes naturels à leurs conditions d'existence ou à leurs causes prochaines”.<sup>76</sup> Combătând ideea unei „force vitale qui serait en lutte incessante avec les forces physico-chimiques, et qui neutraliserait leur action destructrice sur l'organisme vivant”<sup>77</sup>, Claude Bernard susține că spontaneitatea corpurilor vii „n'est qu'une simple apparence et la conséquence de certain mécanisme de milieux parfaitement déterminés”<sup>78</sup>, reușind să aducă la același numitor comun corpurile brute și cele vii, demonstrând că „les manifestations des corps vivants, aussi bien que celles des corps bruts, sont dominées par un déterminisme nécessaire qui les enchaîne à des conditions d'ordre purement physico-chimiques”<sup>79</sup> și concluzionând că „ces influences qui provoquent, accélèrent ou ralentissent les manifestations vitales chez les êtres vivants, sont exactement les mêmes que celles qui provoquent, accélèrent ou ralentissent les manifestations des phénomènes physico-chimiques dans les corps bruts”.<sup>80</sup>

#### I.4.4. Charles Darwin (1809 – 1882) și evoluția speciilor

Evadarea savanților către zone geografice necunoscute și contactul cu populații aborigene considerate ciudate au alimentat ego-ul „omului alb”, în special european, care se simțea astfel și mai îndreptățit să-și revendice locul fruntaș în univers și în preocupările științifice ale vremii. Totuși, surpriza descoperirii unor asemenea populații nu a rămas fără ecou, sădind în mințile învățaților nenumărate întrebări legate de ființa umană, evoluția acesteia și cauzele diferențelor dintre rase. Tema ființei umane a revenit astfel în actualitate mai insistent ca niciodată, smulgând cercetătorilor diverse concepții legate nu atât de originea acesteia, cât mai degrabă de diverșii factori care îi modelează parcursul în lumea materială. Fiindcă apartenența ființei umane la lumea naturală era deja un aspect demonstrat, pasul următor a fost încercarea de a identifica acele „legi naturale” care guvernează întregul univers natural, și implicit, mediul uman. În acest demers, studiile și concluziile lui Charles Darwin au fost revoluționare.

---

<sup>76</sup> Ibid., p.103.

<sup>77</sup> Ibid., p.105.

<sup>78</sup> Ibid., p.105.

<sup>79</sup> Ibid., p.105.

<sup>80</sup> Ibid., p.106.

Dacă Auguste Comte era un împătimit susținător al aplicării științelor în toate domeniile de activitate, Charles Darwin a fost la rândul său un pasionat practicant al acestora, mai exact al științelor naturale, fiind considerat unul dintre cei mai importanți naturaliști ai vremii, dar și un vestit biolog și geolog. Darwin făcea parte din acea tagmă trâmbițată cu mult înainte de Comte, acea elită a oamenilor de știință, care nu se refugiază în înălțimea de neatins a intelectului lor superior, ci își însușesc ideile și concepțiile din și spre evoluția umanității. Astfel, dospite în sânul și sub influența unui grup activ de savanți și filozofi, printre care geologul Charles Lyell, botanistul Alfred Russell Wallace și filozoful Herbert Spencer, teoriile lui Darwin își trag seva din realitatea înconjurătoare, din experiență și observația directă. Lansându-se la început în studii de medicină și cochetând apoi cu un domeniu complet diferit - teologia, Darwin sfârșește prin a-și urma chemarea naturalistă și se dedică studiilor de botanică și biologie, în cadrul expediției științifice la care acesta a luat parte în zona de coastă a Americii de Sud (Țara de Foc, Chile, Peru, Insulele Galapagos), la bordul vasului de cercetare *Beagle*, expediție care a prilejuit formularea uneia dintre cele mai revoluționare teorii ale filozofiei și religiei - teoria evoluționistă.

Constituind unul dintre elementele fundamentale ale teoriei biologice, teoria evoluției este o teorie științifică ce, folosindu-se tocmai de mult anunțata observare a faptelor, explică apariția diferitelor tipuri de plante și animale, precum și a altor forme de viață ale Terrei, prin pre-existența altor tipuri, diferențele dintre acestea fiind datorate unor modificări produse în generații succesive. Fiind o teorie științifică, aceasta trebuia neapărat dovedită, iar primele dovezi în acest sens au fost acelea provenind din studiile comparative de morfologie ale speciilor existente, precum și din studiul fosilelor (paleontologie). De atunci, dovezile furnizate de aceste surse s-au acumulat pe măsură ce înțelegerea fenomenului a fost adâncită, în timp ce discipline ale biologiei proaspăt apărute în acea vreme, ca genetica, biochimia, fiziologia, etologia și în special biologia moleculară, au furnizat puternice dovezi adiționale, care au confirmat primele concluzii.

Dar ca să revenim la punctul de plecare al acestei teorii, ea constituie unica explicație științifică acceptabilă a dualului fenomen al diversității și ordinii biologice. Ea explică variația ordonată constatată de biologi ca fiind produsul unor procese naturale care s-au repetat de numeroase ori în istoria vieții și care continuă să se manifeste în permanență. Diversitatea formelor de viață este marcată de o ordine fundamentală, un „motiv” (model), prin care speciile apropiat înrudite partajează între ele mai multe trăsături comune decât o fac cu organisme mai distant înrudite. Evoluția, în sens biologic, poate fi descrisă ca procesul prin care

speciile se schimbă prin transformări succesive, pornind de la alte organisme și nu prin generare spontană.

Teoria evoluției s-a dezvoltat începând cu secolul al XIX-lea și constituie tocmai ideea centrală în jurul căreia a fost țesută marea capodoperă a lui Charles Darwin – *Originea și evoluția speciilor* (1859). Aceasta este o teorie într-adevăr revoluționară, care însă șlefuieste, desăvârșește și cristalizează într-o formă coerentă niște idei manifestate cu timiditate mult înaintea sa de către biologul francez Jean-Baptiste Lamarck (1744–1829). Astfel, preocupările celui din urmă legate de evoluția speciilor în lume sunt preluate de Darwin, iar teoria formulată de același biolog francez în acest sens își găsește acum împlinirea pe un teren ideologic prielnic și într-o epocă potrivită: „*Darwin dezvoltă principiul lamarckian al interdependenței dintre organism și mediu și, prin numeroasele dovezi pe care le aduce, ridică acest principiu la nivelul uneia din principalele relații ale interdependenței și condiționării dintre organisme (unele față de altele) și a tuturor ființelor vii față de mediul fizic. Lamarck a văzut unilateral această interdependență: el a studiat rolul morfogen al mediului asupra ființelor vii. Darwin vede acest aspect, pe care îl dezvoltă, - introducând influența și condiționarea reciprocă a ființelor vii unele față de celelalte - și în plus vede transformarea mediului sub influența ființelor vii*”.<sup>81</sup> Teoria evoluției susținută de Lamarck se axează pe două coordonate principale: în primul rând, existența în fiecare organism sau ființă a unei tendințe de evoluție de la simplu la complex, de creștere, de progres, privită ca o forță naturală înăscută, menită de a așeza lucrurile pe făgașul lor normal; apoi, prezența unei forțe de adaptare, care determină evoluții diferite ale aceluiași tip de organism, sub influența mediului. În completarea acestor două componente de bază ale teoriei sale, ne simțim obligați să mai adăugăm o altă idee lamarckiană, extrem de relevantă pentru discuția noastră asupra curentului naturalist - capacitatea organismelor de a transmite generațiilor următoare anumite trăsături dobândite în timpul vieții, idee care se leagă într-o oarecare măsură de a doua coordonată a teoriei sale. Așadar, susținând încă de la început ideea evoluției ca aspect al existenței ființelor vii, scopul teoriei evoluției este de a dovedi și explica ipoteza modificării speciilor pe parcursul timpului, formarea lor prin „evoluție”.

---

<sup>81</sup> Prefață de Vasile D. Mîrza, p.XIX, la Charles Darwin, *Originea speciilor prin selecție naturală sau păstrarea raselor favorizate în lupta pentru existență*, Clasicii Științei Universale II, Editura Academiei Republicii Populare Române, traducere din lb. engleză de Ion E. Fuhn și confruntată cu traduceri din lb. rusă (Nicolae Botnariuc), lb. germană (Ion T. Tarnavski) și lb. franceză (Vasile D. Mîrza), 1957.



Prin teoria sa fundamentală, Darwin readuce în discuție problematica ființei umane, a originii și locului său în univers. Din această perspectivă, era firesc ca într-o perioadă istorică a schimbării, acesta să respingă toate concepțiile anterioare referitoare la acest subiect. Astfel, fiind un materialist convins, el a infirmat teoria creaționistă conform căreia universul și toate formele de viață au fost create în mod miraculos de Dumnezeu și că prin naștere, omul își are locul prestabilit în această lume, demonstrând în schimb, pe bază experimentală, materialitatea lumii vii, originea animală a omului, precum și poziția sa obișnuită, deloc privilegiată, în traseul evolutiv al lumii organice.

Afirmam anterior că unele aspecte ale teoriei lui Darwin s-au hrănit considerabil din ideologia mediului intelectual în care el își ducea existența. Cu alte cuvinte, strânsa legătură de prietenie cu geologul Charles Lyell a generat preluarea de către Darwin a unei idei aplicate de acesta la evoluția pământului. Mai exact, inițiator al teoriei uniformitariste, Lyell susținea ideea dezvoltării pământului în cadrul unui proces lent și treptat, opunându-se astfel concepției naturalistului Georges Cuvier (1769-1832), care oferea în schimb teoria catastrofelor, conform căreia evoluția Pământului ar fi fost marcată și influențată de o serie de evenimente bruște, violente, de scurtă durată, uneori manifestate la scară mondială. Așadar, găsind un punct de sprijin în această teorie a lui Lyell, Darwin ajunge la concluzia existenței unor similarități impresionante între modul de evoluție a oamenilor și cel al pământului. El a ajuns să stârnească nemulțumirea susținătorilor antropomorfismului (adică a credinței mistice care atribuia lucrurilor și fenomenelor naturii forme și sentimente omenești), prin adoptarea unei teorii mecaniciste a evoluției omului, care încearca să explice fenomenele biologice, sociale, psihice, pe baza principiilor și legilor mecanicii, reducând întreaga diversitate a fenomenelor și proceselor naturale la simple fenomene și procese mecanice: „*De la Lyell, Darwin a mai învățat nu numai metodică, ci și concepția materialistă evoluționistă. De la Lyell a învățat să descopere prin analiză și sinteză legile interne ale fenomenelor studiate. Tot de la Lyell și-a însușit Darwin un deosebit simț critic care s-a dezvoltat puternic mai ales după întoarcerea sa din călătoria de pe «Beagle», adică atunci când a început să întrețină legături directe cu Lyell*”.<sup>82</sup> Dezavuând vechea concepție conform căreia dezvoltarea speciilor era posibilă doar ca subiecți colectivi, Darwin îmbrățișează ideea ființei umane ca

---

<sup>82</sup> Prefață de Vasile D. Mîrza, p.XV, la Charles Darwin, *Originea speciilor prin selecție naturală sau păstrarea raselor favorizate în lupta pentru existență*, Clasicii Științei Universale II, Editura Academiei Republicii Populare Române, traducere din lb. engleză de Ion E. Fuhn și confruntată cu traducerile din lb. rusă (Nicolae Botnariuc), lb. germană (Ion T. Tarnavski) și lb. franceză (Vasile D. Mîrza), 1957.

individualitate, singurul atribut în virtutea căruia aceasta poate fi recunoscută drept demnă purtătoare a evoluției.

Supunând diferitele ființe vii unui minuțios proces analitic și comparativ, Darwin reușește să ordoneze în cinci legi fundamentale noianul de elemente complexe care modelează evoluția naturii, de la care ființa umană nu face excepție. Astfel, *legea reproducerii* semnalează o caracteristică absolut comună tuturor ființelor vii, și anume fecunditatea, impulsul înăscut de a transmite viața urmașilor. Câteva aspecte surprizătoare și aparent paradoxale completează și întrerup monotonia uniformității acestei legi, și anume faptul că la animale, fecunditatea este înlesnită de domesticitate și se manifestă mai pregnant în captivitate, gradul de fecunditate este invers proporțional cu dimensiunea animalului iar durata sarcinii este direct proporțională cu aceasta. Nici modul de înmulțire a speciilor nu se produce la voia întâmplării, Darwin conchizând printr-o altă lege că acest fenomen s-ar manifesta în progresie geometrică dacă specia nu ar fi amenințată de distrugere: „Fiecare ființă care în cursul normal al vieții sale produce mai multe ouă sau semințe, va trebui să sufere distrugeri în timpul unei perioade a vieții sale, sau într-un anumit anotimp sau ocazional în cursul vreunui an, alfel pe baza principiului înmulțirii în progresie geometrică, numărul său va deveni repede atât de neobișnuit de mare încât nici o regiune n-ar putea să-i suporte progenitura. [...] Nu există nici excepții de la regula că fiecare organism se înmulțește în mod natural într-o progresie atât de rapidă, încât dacă nu ar fi distrusă, progenitura unei singure perechi ar acoperi curând tot pământul. Chiar omul care se înmulțește încet, și-a dublat numărul în 25 de ani și cu o asemenea progresie, în mai puțin de o mie de ani, nu ar mai fi literalmente loc de stat pentru progenitura sa”.<sup>83</sup>

Odată fecunditatea manifestată și noua ființă concepută, o altă lege își intră în drepturi - *legea eredității*, care vine să explice mecanismul combinării genelor și al transmiterii acestora către urmași. Procesul de reproducere a ființelor vii implică fără excepție transmiterea către urmași a unei combinații unice de gene și caracteristici, care însă păstrează în esență caracteristicile de bază ale speciei: „Ceea ce seamănă produce ceva asemănător”.<sup>84</sup> Acest proces este întărit în același timp de perpetuarea implicită a oricăror modificări organice naturale suferite de specie de-a lungul vremii, cele artificiale, forțate fiind, bineînțeles, excluse (ex. din încrucișarea unor animale mari nu vor putea rezulta decât alte animale mari):

---

<sup>83</sup> Charles Darwin, *op.cit.*, p.85.

<sup>84</sup> Émile Ferrière, *Darwinismul*, traducere de dna. R. Streitman, Editura Librăriei „Universala” Alcalay & Co, Biblioteca pentru toți, nr.340, București, 2006, p.6.

„obiceiurile schimbate produc efecte care se moștenesc”.<sup>85</sup> Ceea ce întregeste această lege este ideea *eredității variațiilor la vârsta corespunzătoare*, adică a manifestării unor trăsături nu la întâmplare, ci în anumite etape bine delimitate ale dezvoltării urmașilor (ex. creșterea coarnelor sau apariția pufului la anumite animale doar în anumite faze ale evoluției lor): „*deși uneori nu există nici un motiv ca o particularitate să apară la o vârstă anumită, totuși regula este că ea tinde să apară la descendenți în aceeași perioadă în care a apărut mai întâi la părintele respectiv*”.<sup>86</sup> Înzestrată cu bagajulul ereditar uneori împovărat a milioane de ani de evoluție, ființa nou creată se supune din clipa în care vede lumina zilei unui alt tip de lege, care de data aceasta îi jalonează traiectul în lumea materială. Corpul fizic, mașinăria de care ființa se folosește pentru a-și săvârși „călătoria” în lumea fizică, este un sistem complicat, a cărui bună funcționare depinde de integritatea multitudinii de organe și funcții ce o compun. În consecință, în situația în care un organ manifestă o anumită modificare pozitivă sau negativă, aceasta va declanșa o reacție în lanț în întregul organism, determinând modificări care pe baza principiului compensării, afectează și celelalte organe, conducând în cele din urmă la atrofierea sau dezvoltarea acestora: „*Bugetul naturii fiind fix, luându-se din el o sumă prea mare, pentru o anume cheltuială, trebuie să se facă în altă parte economii*” (Goethe).<sup>87</sup> Aceasta este *legea corelațiilor de creștere*, completată oarecum de *legea statorniciei formelor în raport cu simplitatea structurii*, o lege care se menține în același registru ideatic, sugerând că, cu cât structura unei ființe este mai simplă, cu atât e mai puțin expusă la modificări și mai constantă în forma și organizarea sa.

Aruncată în vârtoarea unei lumi pline de diversitate și înzestrată doar cu impulsul înăscut de evoluție și cu anumite predispoziții ereditare (aspecte despre care amintea și Lamarck), ființa umană manifestă un anumit comportament și reacționează într-un mod specific, în funcție de mediul în care își duce traiul sau de indivizii care alcătuiesc comunitatea din care face parte. Aceste tipuri diferite de comportament sau atitudine atrag după ele transformarea speciilor în alte specii, sub influența unor factori ca ereditatea, variabilitatea, suprapopulația, lupta pentru existență și selecția naturală. Dintre toți acești factori externi, două elemente constituie însă stâlpii de temelie ai teoriei evoluționiste - *lupta pentru existență* și *selecția naturală*.

<sup>85</sup> Charles Darwin, *op.cit.*, p.52.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p.53.

<sup>87</sup> Émile Ferrière, *Darwinismul*, traducere de dna. R. Streitman, Editura Librăriei „Universala” Alcalay & Co, Biblioteca pentru toți, nr.340, București, 2006, p.5.

Dincolo de frumusețea sa exterioară, întreaga natură nu este altceva decât câmpul de desfășurare a unei crâncene lupte tacite pentru supraviețuire și pentru conservarea darului vieții pe acest Pământ. Manifestându-se pe mai multe planuri, această aprigă confruntare evidențiază ființe care se luptă cu ele însele, datorită implacabilei moșteniri genetice pe care au primit-o, apoi creaturi care concurează între ele pentru un loc cât mai bun în această lume materială, și în fine, ființe care se confruntă cu vicisitudinile naturii exterioare: „*deoarece se nasc mai mulți indivizi decât pot supraviețui, în fiecare caz trebuie să se producă o luptă pentru existență, fie între indivizii aceleiași specii, fie între indivizii speciilor diferite, fie cu condițiile fizice de viață*”.<sup>88</sup>

#### I.4.4.1. Înfruntarea blestemului eredității

În ceea ce privește lupta cu sine însuși, Charles Darwin a dovedit că ereditatea este judecătorul aspru care decide atât soarta urmașilor unei specii cât și toate schimbările care survin în evoluția acesteia. Fiindcă, în general, urmașilor le sunt transmise cele mai puternice gene, acest lucru asigură la rândul său transmiterea celor mai bune trăsături către urmași, fenomen denumit „*the survival of the fittest*”, adică „*supraviețuirea celor mai apti*”<sup>89</sup>, a celor mai înzestrați din punct de vedere genetic. Cernerea urmașilor cu cele mai bune gene dintr-o specie va constitui în continuare un avantaj, deoarece acest aspect aduce ființelor biruitoare o armă în plus într-o luptă și mai dificilă, și anume lupta pentru supraviețuire dintre specii.

Referindu-se însă strict la ereditate, Darwin avertizează încă de la bun început că studiile sale, și ale altor oameni de știință, deși extrem de elaborate, nu au reușit să ridice în totalitate umbra de mister care plana asupra legilor care guvernează ereditatea: „*Legile care conduc ereditatea sunt în cea mai mare parte necunoscute. Nimeni nu poate spune de ce aceeași particularitate a diferiților indivizi din aceeași specie sau din specii diferite, uneori se moștenește iar alteori nu; de ce copilul amintește adesea printr-unele din caracterele sale de bunicul sau de bunica sau chiar de vreun strămoș mai îndepărtat; de ce o particularitate este transmisă adesea de la un sex la ambele sexe, sau numai la un singur sex, de cele mai multe ori la același sex, însă nu în mod exclusiv*”.<sup>90</sup> Încurajat și de studiile doctorului Prosper Lucas, care susținea că „*din ceva asemănător se naște tot ceva*

---

<sup>88</sup> Charles Darwin, *op.cit.*, p.85.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p.96.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p.53.

*asemănător”, Darwin a reușit să ofere totuși certitudini în ceea ce privește consecințele transmiterii informației ereditare, în ciuda numeroselor semne de întrebare legate, rămase în esență, în legătură cu logica acestui proces: „Când vreo deviație de structură apare des și o observăm la tată și copil, nu putem spune dacă ea se datorește aceleiași cauze care a acționat asupra ambilor; când însă printre indivizii supuși în aparență acelorași condiții apare la părinte o deviație foarte rară, datorită vreunei combinații neobișnuite de împrejurări – să zicem, o singură dată la mai multe milioane de indivizi – și reappare la copil, în acest caz chiar simpla teorie a probabilităților ne siliște aproape să atribuim această reapariție, eredității. [...] Dacă se moștenesc devieri de structură ciudate și rare, atunci devierile mai puțin curioase și mai comune pot fi admise fără greutate ca fiind ereditare. Poate că punctul de vedere cel mai just de a privi această problemă ar fi să considerăm transmiterea ereditară a oricărui caracter drept regulă, iar netransmiterea ereditară drept anomalie”.<sup>91</sup>*

#### **I.4.4.2. Ființa umană versus natură**

Însă lupta cea mai nedreaptă, datorită inegalității dintre adversari, se manifestă între o ființă oarecare și natura înconjurătoare. Sub influența noilor concepții inspirate de descoperirea unor rase umane până atunci nemaîntâlnite, Darwin preia la rândul său o idee vehiculată destul de mult în epocă, și anume aceea că mediul ambiant și clima sunt elementele definitorii care determină discrepanțe majore în cadrul aceleiași specii sau rase. Darwin ne oferă exemplul lumii plantelor, unde un pământ umed, fertil, umbrit, este propice dezvoltării plantelor înalte și cu frunze alungite, în timp ce zonele aride, sterpe, permanent arse de soare, favorizează plantele scurte și robuste; în același timp, regiunile reci și bătute de vânturi nu reușesc să producă mai mult decât plante alpine, uscate și turtite. În cadrul speciei umane, același Darwin ne semnalează faptul că frigul din zonele reci stimulează circulația capilară și cea periferică, precum și exercițiul mușchilor și în consecință, pofta de mâncare, căutarea unor alimente cât mai consistente și hrănitoare și dezvoltarea funcțiilor digestive, ceea ce în final, determină dezvoltarea masei corporale și a temperamentului sanguin la popoarele care beneficiază de o astfel de climă. În schimb, popoarele care își duc traiul în zonele tropicale se caracterizează printr-un temperament hepatic, determinat de cantitatea mai mare de fier pe care ficatul acestor ființe trebuie să-l secrete pentru a arde complet alimentele pe care organismul, datorită cantității prea mici de

---

<sup>91</sup> *Ibid.*, p.53.

oxigen produsă de aerul cald, dilatat, la fiecare inspirație a plămânilor nu reușește să le descompună. În fața acestor condiții extreme, ființele se află în fața a două soluții: manifestarea unei incapacități de adaptare la aceste condiții, ceea ce duce la dispariția speciei sau, dimpotrivă, lupta pe viață și pe moarte de adaptare la aceste condiții vitrege, ceea ce implică modificarea actelor fiziologice și a diferitelor organe, mutații care sunt transmise genetic urmașilor și duc în final la apariția unei noi specii sau rase. Elementul-cheie rămâne variabilitatea, acea adaptare, punere de acord a organismului cu mediul extern, acea armonizare a modificărilor condițiilor de mediu și a factorilor interni specifici organismului: „[...] *diferitele părți ale fiecărei ființe trebuie să fie coordonate, în așa fel, încât să facă posibilă ființa totală, nu numai în ea însăși, dar și în legăturile ei cu acelea ce-o înconjoară*”(Cuvier).<sup>92</sup>

Ideea legăturii intrinseci dintre tipurile umane și diversitatea geografică și climatică datează însă cu mult înaintea lui Darwin. În tratatul său *Despre aer, ape și locuri*, vestitul medic Hippocrate pune deja din antichitate bazele primului sistem global de interpretare climatică, sintetizând deosebirile fundamentale care fac din Europa și Asia două continente complet diferite. Un interesant punct de vedere al acestuia pune asemănarea dintre asiatici pe seama uniformității climei blânde, datorată orientării Asiei către sud și est, precum și așezării acesteia la distanță relativ egală între zonele reci și cele calde. Orientarea unică a continentului creionează tipuri umane secate de vigoare și energie și cuprinse, în schimb, de o sfârșeală și o destindere neproductive: „*Însă localnicii care au asemenea constituție, fie că sunt băștinași, fie că sunt venetici, nu pot avea nici bărbăție, nici vigoare, nici sânguință și nici zel, căci la ei domină plăcerile*”.<sup>93</sup> În schimb, Europa, orientată către nord și vest și prezentând diferențe foarte mari între anotimpuri, este populată de ființe, comunități umane și popoare la fel de diferite între ele: „*Arșița este puternică, iernile și ploile abundente; apoi se ivește seceta prelungită, din care cauză se petrec numeroase și felurite prefaceri. Se pare că din această cauză este influențat însuși fenomenul generației în ceea ce privește structura însăși a embrionului, care nu poate fi același vara la fel ca iarna sau pe vreme ploioasă la fel ca pe timp de secetă*”.<sup>94</sup> Astfel, locuitorii munților sunt puternici, curajoși și rezistenți la muncă și efort, în timp ce aceia ai regiunilor de câmpie sunt scunzi, îndesați și nu cu foarte multă temeritate sau sânguință. Zonele

---

<sup>92</sup> Émile Ferrière, *Darwinismul*, traducere de dna. R. Streitman, Editura Librăriei „Universala” Alcalay & Co, Biblioteca pentru toți, nr.340, București, 2006, p.42.

<sup>93</sup> Lucian Boia, *Omul și clima: teorii, scenarii, psihoze*, Editura Humanitas, București, 2005, p.23.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p.23.

cu temperaturi extreme nu scapă nici ele ochiului critic al lui Hippocrate, care consideră că regiunile foarte friguroase sunt propice întreținerii sălbăticiei (*ex. sciții*), în timp ce regiunile foarte calde stimulează fecunditatea și legăturile nepermise, producând malformații (*ex. troglodiții și ihtiofagii din Egipt*). Concluzia care se desprinde din toate aceste afirmații este că spre deosebire de asiatici, europenii se dovedesc mult mai temerari și iubitori de libertate, fapt care justifică, în viziunea medicului, chiar și nașterea democrației în Grecia și cucerirea Imperiului Persan de către Alexandru Macedon.

Calitățile morale și intelectuale net superioare ale grecilor în general și ale lui Alexandru Macedon în special au fost subliniate și de Aristotel, care le justifică pe acestea prin prisma climei din Grecia, stat amplasat la confluența continentului european cu cel asiatic. Întocmai ca și Hippocrate, Aristotel consideră clima un element definitoriu în modelarea personalității umane, afirmând că dacă popoarelor asiatice, deși înzestrate cu mai multă inteligență și ingeniozitate, le lipsește îndrăzneala și vlaga, rămânând astfel la condiția de popoare dominate, națiunile nord-europene, deși mâunate de un curaj nebunesc și de idealuri de libertate, nu se pot lăuda cu prea multă inteligență și capacitate de a-și impune supremația: *„Umorele corpului au puțină căldură; oamenii au statura înaltă, un caracter sălbatic, obiceiuri primitive, inteligența stupidă, vorba greoaie; ei au tenul extraordinar de alb, de nuanță albăstrie; au pielea fină și carnea îndesată; au ochii albaștri, în armonie cu nuanțele tenului lor, iar părul unduitor și roșcat din cauza vaporilor umezi. Credințele lor religioase sunt slabe, din cauza naturii frigului și a lipsei căldurii”*.<sup>95</sup> Mai mult chiar, Aristotel susține că inclusiv culoarea pielii este determinată tot de climă și de temperaturile foarte ridicate, această caracteristică nefiind așadar urmarea vreunui blestem ereditar care a pus stăpânire pe ființă.

Menținându-se în aceeași sferă de idei, juristul francez Jean Bodin propune o sistematizare a caracteristicilor geografice și climatice care determină diversitatea umană, în patru categorii, dintre care unele întăresc anumite idei amintite de noi în cele de mai sus. Astfel, opoziția binecunoscută între nord și sud își face loc și în comentariile juristului, în funcție însă de latitudinea la care este amplasat fiecare popor: popoarele meridionale, așezate între ecuator și paralela de 30° și dominate de Saturn și Venus, sunt mai înclinate către latura intelectuală, contemplativă, dovedind creativitate și originalitate; popoarele nordice, aflate între paralela de 60° și Polul Nord, guvernate de Lună și Marte, sunt popoare voluntare, active,

---

<sup>95</sup> *Ibid.*, p.29.

combative, angrenate în acțiunile lor mai mult de forță decât de inteligență; interpunându-se între popoarele nordice și sudice, un tip combinat de popor se întinde în zona temperată delimitată de paralelele de 30° și 60°, o zonă influențată de Jupiter și Mercur, care reușește să îmbine armonios în ființa umană forța, curajul și rezistența nordicilor cu istețimea, inventivitatea și erudiția sudicilor, într-o ființă umană complexă, cu rezultate remarcabile în comerț, justiție, politică, administrație și nu în ultimul rând, în relațiile interumane. O altă asociere interesantă este cea între est și sud pe de o parte, și vest și nord, pe de altă parte, Bodin detectând moliciunea, politețea, lipsa de acțiune și istețimea drept caracteristicile care aseamănă popoarele de pe axa S-E, iar grosolănia și acțiunea hazardată, în forță, pe cele de pe axa N-V. Mai mult chiar, un alt tip de clasificare opune zonele montane și cele de câmpie, ai căror locuitori se aseamănă cu cei din nord, respectiv cu cei din sud. Alți factori naturali vin să completeze acest tablou al influențelor, printre care vânturile (care agită sufletele oamenilor), fertilitatea solului (care induc seriozitate și hărnicie), marea și insulele (care stimulează fățărnicia și subtilitatea) și zonele de graniță (care ascut spiritul războinic). Nu mai puțin relevantă este, în viziunea învățatului englez Robert Burton, calitatea aerului, în funcție de care „*locuitorii sunt proști, greoi, plini de spirit, subtili, sănătoși, curați, grosolani, bolnavi sau robuști*”.<sup>96</sup>

Eferescența descoperirilor geografice din secolele al XVIII-lea și al XIX-lea a avut ca efect întărirea prin dovezi a unora din opiniile emise de antici, dar și completarea acestora cu noi idei legate de efectele schimbărilor climatice asupra evoluției raselor umane. Europa revine iarăși în discuție în această perioadă, însă în contrast cu Africa, ale cărei populații primitive și de culoare au trezit sentimente de repulsie chiar și din partea unor cercuri intelectuale. În acest sens, una dintre cele mai pertinente opinii vine în partea geografului Karl Ritter (1779-1859), unul dintre fondatorii geografiei moderne, care susține că uniformitatea mediului vegetal și animal african nu asigură rasei umane condiții variate de adaptare și evoluție, generând o specie africană la fel de uniformă și lipsită de condițiile minime necesare dezvoltării inteligenței și civilizației. În sprijinul acestor teorii se aliniază mai târziu și geograful Friedrich Ratzel (1844-1904), care în calitate de întemeietor al antropogeografiei, a evidențiat strânsa legătură dintre mediul geografic și comunitățile umane, elogiind calitățile și echilibrul popoarelor care beneficiau de o climă temperată.

---

<sup>96</sup> *Ibid.*, p.37.



Deși clima rămâne elementul predominant de modelare a rasei umane, aceasta este secondată inevitabil de puternica pulsație a raselor. În contextul descoperirii a diverse popoare primitive și, deci, a stimulării mândriei rasiale, nume ca Arthur de Gobineau (1816-1882) au susținut cu îndârjire superioritatea rasei albe față de celelalte tipuri de rase. Acesta a mers însă cu diferențierile și mai departe, ridicând arienii (indo-europenii) mult deasupra celorlalte categorii din cadrul rasei albe. Născută în Asia Centrală, într-o regiune izolată de restul lumii și străjuită atât de munți cât și de întinderi de gheață, rasa ariană era considerată cea mai puternică și pură din lume, dar și cea care s-ar afla la originea marilor civilizații ale lumii.

Parteneriatul climă-rasă ca bază a fondului ființei umane este de netăgăduit: „*Dacă mediul este favorabil dezvoltării și dacă acest mediu este ocupat de o rasă superioară, mersul progresului va fi mai energic (Europa). Atunci când o rasă mijlocie se găsește într-un mediu favorabil, ea poate atinge o dezvoltare destul de înaltă (China, Japonia). Dacă, dimpotrivă, o rasă superioară se pomeniște zvârlită într-un mediu mai puțin favorabil, progresul ei va fi împiedicat (India). Dacă o rasă inferioară se află izolată într-un mediu defavorabil, progresul va fi aproape complet anihilat (negrii din Africa)*” (Alexandru D. Xenopol)<sup>97</sup>, însă ar fi absurd să credem că acestea sunt unicele elemente care acționează asupra vieții omului. În acest mod trebuie să fi gândit și Henry Thomas Buckle (1821-1862), care considera că ființa umană ca întreg este rezultatul împletirii acțiunii naturii cu cea a spiritului uman. În ceea ce privește influența lumii naturale, Buckle recunoaște rolul climei în procesul evolutiv uman, însă tinde să acorde mai mult credit bogăției și fertilității solului, care implică un efort fizic mai redus din partea omului, diminuându-i astfel acestuia energia și condiția fizică (ex. numeroase popoare asiatice care au beneficiat de soluri fertile au devenit civilizații înfloritoare, în timp ce pământurile europene mai puțin generoase și aflate în zone climatice nu tocmai prielnice au implicat un efort mult mai mare, deplasând polul preocupărilor oamenilor către lupta pentru supraviețuire). Dacă atributele solului ridicau bariere între zonele estice și cele vestice ale globului, calitatea și cantitatea hranei făceau diferența între regiunile nordice și cele sudice. În timp ce, datorită frigului, popoarele nordice aveau nevoie de o cantitate de hrană mai mare și bogată în carne, cele sudice consumau mai puțin și în general produse vegetale; în consecință, hrana mai greu accesibilă din nord determina o rată a natalității mai redusă și un nivel de trai mai ridicat, în vreme ce în țările sudice, hrana ușor de găsit ducea la creșterea

---

<sup>97</sup> *Ibid.*, p.79.

numărului populației și deci, la scăderea nivelului de trai. Într-o epocă în care știința ridică tot mai mult vălul întunecos care ascundea răspunsuri la probleme inexplicabile până atunci, forțele naturii nu puteau fi considerate unicele răspunzătoare de modelarea ființei umane. Puterea tot mai mare a spiritului, alimentată de invadarea științei în viața intelectuală, completa în mod fericit explicațiile despre influențele asupra omului. Astfel, la popoarele sudice, profund superstițioase, dar și înclinate spre artă și posedând o imaginiție debordantă, se constată o inhibare a raționalității și inteligenței, calități care sunt atribuite în schimb populațiilor nordice.

Însă viziunea cea mai cuprinzătoare i se datorează filozofului, istoricului și criticului literar Hippolyte Taine (1828-1893), care consideră ființa umană rezultatul unei triade de influențe: rasa, mediul și momentul istoric.

#### I.4.4.3. Lupta cu semenii

Deși efectele devastatoare ale climei par la prima vedere principala cauză a dispariției speciilor, Darwin duce raționamentul mai departe, demonstrând că acest fenomen se leagă exclusiv de zonele extreme: „*Când ajungem în regiunile arctice, sau pe crestele acoperite de zăpezi eterne, sau în pustiuri absolute, lupta pentru existență este exclusiv o luptă cu elementele naturii*”<sup>98</sup>, fiindcă pentru restul arealului geografic, clima acționează mai mult indirect și „*mai ales în sensul reducerii cantității de hrană*”<sup>99</sup>, declanșând „*o luptă dintre cele mai grele între indivizii aceleiași specii sau de specii diferite, care se hrănesc cu același fel de hrană*”<sup>100</sup>.

În unele specii, evoluția precipitată poate atrage după sine fenomenul de suprapopulare, care este de fapt, creșterea excesivă a numărului de indivizi în raport cu mijloacele de trai: „*fiecare specie, chiar în locurile unde este cea mai numeroasă, suferă în mod constant distrugeri enorme într-o anumită perioadă a existenței sale din partea dușmanilor sau a concurenților, pentru același loc de trai și aceeași hrană; dacă acești dușmani sau concurenți sunt favorizați de o cât de mică schimbare de climat, numărul lor va crește și deoarece fiecare regiune este deja complet ocupată de diverși locuitori, celelalte specii trebuie să descrească*”<sup>101</sup>. Și tocmai mijloacele de trai relativ limitate declanșează o altă luptă vitală pentru existență, atât între indivizii aceleiași specii cât și ai unor specii

---

<sup>98</sup> Charles Darwin, *op.cit.*, p.88.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p.88.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p.88.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p.88.

asemănătoare: „Ce luptă trebuie să se fi desfășurat timp de lungi secole între diferitele feluri de arbori, fiecare răspândind anual semințele sale cu miile; ce război între insectă și insectă, între insecte, melci și alte animale cu păsările și animalele de pradă – toate încercând să se înmulțească, toate hrănindu-se unele cu altele sau hrănindu-se cu arbori, cu semințele și plantulele lor, sau cu alte plante care au acoperit inițial solul și împiedicau astfel creșterea arborilor!”<sup>102</sup>, luptă care în final are ca rezultat supraviețuirea celui mai puternic din punct de vedere fizic, celui mai rezistent la foame, mai apt sau mai șiret: „Fața naturii ne apare ca strălucind de fericire, vedem adesea un prisos de hrană, însă nu vedem sau uităm că păsările care cântă fără grijă în preajma noastră trăiesc mai ales pe seama insectelor sau semințelor și astfel distrug viața în mod constant; noi uităm că sunt nimiciți acești cântăreți, ouăle și puii lor, de păsările de pradă și de alți dușmani; noi uităm în ce mare măsură sunt nimiciți acești cântăreți, ouăle și puii lor, de către păsări răpitoare și de către fiare; noi nu ținem seama totdeauna că, deși hrana poate prisosi într-un anumit moment, lucrul acesta nu se întâmplă în toate anotimpurile fiecărui an”.<sup>103</sup> În plus, procurarea hranei implică de multe ori exploatarea aproape exclusivă a unui singur organ, care se dezvoltă discrepant față de celelalte organe rămase în stare de repaus și care în timp se modifică sau își încetează funcțiile specifice, devenind organe rudimentare: „O structură folosită numai o singură dată în viața unui organism poate fi perfecționată oricât de mult prin selecție naturală, dacă este de mare importanță pentru acel organism”.<sup>104</sup> Învingătorul acestei lupte este cel care are și privilegiul de a se reproduce preferențial, după ce-și învinge rivalii în luptă: „indivizii cei mai bine adaptați vor tinde să-și propage specia într-un număr mai mare decât cei mai slab adaptați. [...] Această formă de selecție depinde nu de lupta pentru existență în legătură cu alte organisme sau cu condițiile externe, ci de lupta între indivizii de același sex, în general masculi, pentru posedarea celui alt sex. Rezultatul nu este moartea concurentului învins, ci limitarea sau lipsa descendenților lui. Selecția sexuală este de aceea mai puțin riguroasă decât selecția naturală. În general, masculii cei mai viguroși, acei care sunt cei mai adaptați pentru locurile pe care le ocupă în natură, vor lăsa o progenitură mai numeroasă, dar în multe cazuri victoria nu depinde atât de mult de forță în general, cât de existența armelor speciale legate de sexul masculin”<sup>105</sup>, iar Darwin susține că tendința ființelor vii de a se înmulți este

---

<sup>102</sup> Ibid., p.91.

<sup>103</sup> Ibid., p.84.

<sup>104</sup> Ibid., p.99-100.

<sup>105</sup> Ibid., p.100-101.

nelimitată și succesul indivizilor în a-și perpetua specia este un aspect deloc de neglijat al acestei lupte pentru supraviețuire, această realizându-se nu la întâmplare, ci după legi naturale bine definite: „[...] la animale și plante încrucișarea între varietăți diferite sau între indivizii aceleiași varietăți, dar din altă linie, dă descendenților vigoare și prolificitate; în al doilea rând, că încrucișarea între indivizii îndeaproape înrudiți scade vigoarea și prolificitatea; singure aceste fapte mi-au fost de ajuns ca să mă facă să recunosc că există o lege generală a naturii, potrivit căreia nici un organism nu se autofecundează într-un număr nelimitat de generații, ci dimpotrivă, încrucișarea din când în când cu un alt individ – poate după lungi intervale de timp – este absolut necesară”.<sup>106</sup>

Lupta pentru supraviețuire nu este singurul raport care se creează între ființele vii, cel de dependență prezentând o la fel de mare importanță, prin scoaterea la lumină a unor specii al căror succes depinde de supraviețuirea altor specii (ex. specii de animale care se hrănesc dor cu anumite plante, sau tipuri de flori care pot fi fecundate doar de anumite insecte).

Urmările luptei pentru supraviețuire nu sunt mai puțin tragice decât lupta în sine. Atât confruntarea cu alte specii cât și efortul de a supraviețui unor factori externi în cadrul aceleiași rase conduc de cele mai multe ori la dispariția speciilor, în virtutea unei purificări interne și a unei permanente echilibrări a speciei: „Lupta după luptă continuă cu succese schimbătoare; și totuși în decursul timpului, forțele se echilibrează atât de fin încât fața naturii rămâne uniformă în decurs de lungi perioade, deși cel mai neînsemnat fapt ar asigura victoria unui organism asupra altuia”.<sup>107</sup> O dispariție care este, din nefericire, un fenomen ireversibil, căci combinația de condiții care favorizează apariția și evoluția speciilor este unică și originală și, în consecință, imposibil de recreat: „[...] nimic nu poate exista până nu întrunește condițiile care îi fac cu putință traiul [...]”(Cuvier).<sup>108</sup> În schimb, speciile care ies victorioase din lupta pentru supraviețuire sunt marcate iremediabil, fiindcă urmașii supraviețuitori poartă în ei acumularea acelor calități ereditare de care se vor folosi pentru a se adapta noilor condiții de trai și a asigura conservarea speciei: „descendenții modificați ai oricărei specii vor avea cu atât mai mult succes cu cât vor fi mai diversificați ca structură, fiind astfel capabili să uzurpe locurile ocupate de alte organisme”.<sup>109</sup> Astfel, se asigură evoluția speciilor, un fenomen care se produce lent și treptat, oferind naturii moștenitori cu matrice

---

<sup>106</sup> Ibid., p.106-107.

<sup>107</sup> Ibid., p.90.

<sup>108</sup> Émile Ferrière, **Darwinismul**, traducere de dna. R. Streitman, Editura Librăriei „Universala” Alcalay & Co, Biblioteca pentru toți, nr.340, București, 2006, p.42.

<sup>109</sup> Charles Darwin, *op.cit.*, p.117.

originară și trăsături fundamentale comune, dar caractere diferite: „speciile sunt urmașii modificați ai unui progenitor comun, pe cale de variații treptate și acumulate”.<sup>110</sup> Fiindcă dincolo de multitudinea de caractere din lumea materială, răzbate un fond uniform, care dezvăluie apartenența la aceiași strămoși comuni: „Caracterele nu fac genul, ci genul face caracterul” (Linné).<sup>111</sup> Nu mai puțin important este cazul acelor specii care, îngenunchiate de hotarele naturale (munți, mări, oceane) sau fiziologice (temperatura) ale lumii fizice, aleg calea migrației către țărâmurile mai prietenoase, creând o varietate care ascunde în sine amprenta originară și originală a speciei: „Dar dacă regiunea este întinsă, diferențele ei ținuturi vor avea aproape sigur condiții de viață diferite; și atunci dacă aceeași specie este supusă unor modificări în ținuturi diferite, varietățile nou formate se vor încrucișa la granițele de răspândire ale fiecăreia. [...] Într-o regiune limitată sau izolată, nu prea întinsă, condițiile de viață organice și neorganice vor fi în general aproape uniforme, astfel încât selecția naturală va tinde să modifice în același sens toți indivizii care variază dintr-o aceeași specie”<sup>112</sup>, Darwin conchizând că „deși regiunile mici și izolate au fost în unele privințe foarte favorabile formării de noi specii, totuși, ritmul modificării trebuie să fi fost în general mai rapid în regiunile întinse; și ceea ce este și mai important, formele noi apărute în regiuni întinse și care au repurtat de acum victorii asupra multor concurenți, sunt acelea care se vor răspândi cel mai larg și vor da naștere celui mai mare număr de varietăți și specii noi. Astfel, ele vor juca un rol mai important în istoria schimbătoare a lumii organice”.<sup>113</sup> Astfel, în timp ce animale ca peștii și păsările pot fi întâlnite pe întreg globul datorită libertății lor, unele specii aflate pe continente izolate, sunt complet noi, necombinate, în ciuda unor slabe urme de migrație. În ceea ce privește adaptabilitatea la condiții extreme de temperatură, ființa umană și câinii par să conducă detașat. Acest proces de dezrădăcinare atrage după sine așa-numita variabilitate, adică modificarea structurii organismelor și ființelor în contact cu noile condiții de viață, în vederea unei cât mai bune adaptări sau chiar a supraviețuirii: „Să ne închipuim cât de infinit de complexe și de strâns adecvate sunt relațiile reciproce ale tuturor organismelor unele față de altele și față de condițiile lor fizice de viață; și, prin urmare, cât de infinit de variate pot fi deosebirile de structură folositoare fiecărei ființe în condițiile schimbătoare ale

---

<sup>110</sup> Émile Ferrière, *Darwinismul*, traducere de dna. R. Streitman, Editura Librăriei „Universala” Alcalay & Co, Biblioteca pentru toți, nr.340, București, 2006, p.41.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p.80

<sup>112</sup> Charles Darwin, *op.cit.*, p.110-111.

<sup>113</sup> *Ibid.*, p.112.

vieții”.<sup>114</sup> Însă, ca o mamă protectoare care veghează la integritatea speciilor pe care le găzduiește, Natura pedepsește aspru orice variație care ar putea influența negativ evoluția unui anumit organism sau ființă: „[...] orice variație, cât de cât dăunătoare, va fi nimicită în mod necruțător. Această păstrare a deosebirilor sau a variațiilor individuale favorabile și nimicire a celor dăunătoare, am denumit-o **selecție naturală sau supraviețuirea celor mai apti**”.<sup>115</sup>

Deși sunt de prisos alte argumente care să ateste faptul că variația este un fenomen natural constant, dilema acestei chestiuni este dată de incapacitatea de a clasifica cu exactitate o formă drept specie sau varietate. Exprimându-și el însuși dificultatea de a oferi un răspuns de necontestat, Darwin ne pune la dispoziție anumite argumente care ar putea aduce o oarecare limpezime în această chestiune: „În primul rând, varietățile, chiar cele puternic exprimate, deși au ceva din caracterul de specie – cum dovedesc în multe cazuri îndoelile teribile cu privire la locul în care să le clasăm – diferă totuși, în mod cert mult mai puțin una de alta decât speciile bune și distincte. Cu toate acestea, potrivit punctului meu de vedere, varietățile sunt specii în proces de formare sau sunt, cum le-am denumit, specii incipiente.

Atunci în ce fel cresc deosebirile mai mici dintre varietăți, devenind deosebiri mai mari dintre specii? Că lucrul acesta se întâmplă în mod obișnuit îl deducem din faptul că majoritatea nenumăratelor specii din natură prezintă deosebiri bine exprimate, în timp ce varietățile, presupusele prototipuri și părinții viitoarelor specii bine exprimate, prezintă deosebiri mici și slab exprimate. Hazardul, dacă putem să-l denumim astfel, poate fi cauza datorită căreia o varietate se deosebește în privința vreunui caracter de formele parentale, după cum poate fi cauza pentru care descendenții acestei varietăți se deosebesc într-un grad și mai mare de părinții lor, în privința aceluiași caracter; dar numai aceasta nu va ajunge pentru a explica deosebiri atât de obișnuite și atât de mari, cum sunt cele dintre speciile aceluiași gen”.<sup>116</sup> Însă alte considerații ale naturalistului vin să adâncească incertitudinea acestei diferențieri: „Dacă două specii, aparținând la două genuri deosebite, dar înrudite, au produs fiecare un număr mare de forme noi și divergente, se poate concepe că acestea din urmă se vor apropia una de alta atât de strâns încât vor trebui clasate toate în același gen și astfel descendenții a două genuri distincte vor fi contopiți într-unul singur”.<sup>117</sup> Convergența și divergența

---

<sup>114</sup> *Ibid.*, p.95.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p.96.

<sup>116</sup> *Ibid.*, p.114-115.

<sup>117</sup> *Ibid.*, p.126.

caracterelor, care demonstrează încă o dată legea echilibrului din natură și relativitatea fenomenelor, sunt departe de a oferi certitudini, punând, în schimb, la dispoziție indicii importante în tranșarea acestei chestiuni. Dincolo de orice argument teroretic, considerăm de o mai mare relevanță imaginea arborelui prin care Darwin a încercat să înfățișeze evoluția speciilor: „*Ramurile verzi și cu muguri care se desfac ar reprezenta speciile existente; iar ramurile anilor trecuți ar reprezenta lunga succesiune a speciilor stinse. La fiecare perioadă de creștere, toate ramurile care creșteau au încercat să se întindă în toate părțile, să depășească și să înăbușe lăstarii și ramurile din preajmă în același fel în care speciile și grupele de specii au înfrânt în toate timpurile alte specii în marea luptă pentru viață. Ramificațiile trunchiului împărțite mai întâi în crengi groase, iar acestea în ramuri tot mai subțiri au fost și ele cândva, când arborele era tânăr, lăstari cu muguri; și această legătură dintre mugurii din trecut și cei prezenți, prin intermediul trunchiului ramificat, ar putea reprezenta clasificarea tuturor speciilor stinse și existente, în grupe subordonate altor grupe. Din numeroși lăstari care vegetau când arborele era o simplă tufă, numai doi sau trei – deveniți astăzi ramuri mari – mai trăiesc și poartă celelalte ramuri; tot astfel, din speciile care au trăit în timpurile perioadelor geologice îndepărtate, foarte puține au lăsat descendenți vii și modifi cați. De la prima creștere a arborelui, multe crengi și ramuri s-au uscat și au căzut; și aceste ramuri căzute de mărimi diferite, ar putea reprezenta acele ordine, familii și genuri întregi care în prezent nu posedă reprezentanți vii și care ne sunt cunoscute numai în stare fosilă. [...] După cum mugurii dau naștere, prin creștere unor muguri noi, iar aceștia, dacă sunt viguroși, se ramifică și depășesc de jur împrejur multe ramuri mai slabe, tot astfel cred că s-a întâmplat și cu marele arbore al vieții, care umple scoarța pământului cu ramurile sale moarte și căzute și acoperă suprafața cu ramificațiile sale veșnic crescând și minunate*”.<sup>118</sup>

În cadrul mecanismului evolutiv, supraviețuirea „celui mai potrivit” se realizează, așadar, în urma acestui proces de selecție naturală, pe care Darwin nu o privește ca pe un aspect în esență negativ, ci mai degrabă ca pe un „proces autoreglativ”<sup>119</sup> prin variație: „*Tot ce putem face este să avem mereu în minte că orice organism se străduiește să se înmulțească în progresie geometrică; că fiecare într-o anumită perioadă a vieții sale, într-un anumit anotimp al anului, în cadrul fiecărei generații sau la intervale, trebuie să lupte pentru viață și să suporte*

<sup>118</sup> *Ibid.*, p.129-130.

<sup>119</sup> Ferdinand Fellmann, *Istoria filosofiei în secolul al XIX-lea*, Editura All Educational, București, 2000, p.55.

mari distrugerii. Dacă reflectăm asupra acestei lupte ne putem mângâia cu convingerea certă că războiul din natură nu-i neîntrerupt, că nu se simte teamă, că moartea este în general rapidă și că exemplarele viguroase, sănătoase și fericite supraviețuiesc și se înmulțesc”.<sup>120</sup> Folosindu-se de acțiunea legilor care guvernează lumea materială, selecția acționează lent în folosul organismului sau al individului, cu scopul de a-i oferi acestuia posibilitatea de a se perfecționa și a-și îmbunătăți capacitatea de adaptare la noi condiții de trai și la diverse situații de viață: „Vorbind metaforic, se poate spune că selecția naturală cercetează critic, zilnic și ceas de ceas, în întreaga lume, cele mai ușoare variații, respingându-le pe cele dăunătoare, păstrându-le și acumulându-le pe toate cele folositoare; ea lucrează în tăcere și pe nesimțite oricând și oriunde i se oferă prilejul, la perfecționarea fiecărui organism în legătură cu condițiile sale organice și neorganice de viață”.<sup>121</sup> În cazul ființelor sociale, Darwin intervine cu precizări suplimentare: „La animalele sociale, selecția naturală va adapta structura fiecărui individ în folosul întregii comunități numai în cazul când comunității îi este folositoare această schimbare selecționată. Ceea ce nu poate face selecția naturală este modificarea structurii unei specii fără a-i procura ei vreun avantaj, ci numai în folosul unei alte specii”.<sup>122</sup> Acest proces se opune total selecției omului, care este un act spontan, perfect conștient, metodic, egoist chiar, de combinare a unor variații ale aceleiași specii (ex. împerecherea diferitelor tipuri de animale din aceeași specie): „Omul poate acționa numai asupra caracterelor externe și vizibile: natura, dacă îmi este permis să personific păstrarea naturală sau supraviețuirea celor mai apți, nu se sinchisește de aparențe, decât în măsura în care ele sunt folositoare oricărei ființe. Ea poate acționa asupra oricărui organ intern, asupra oricărei umbre de deosebire constituțională, asupra întregului mecanism al vieții. Omul selecționează numai pentru interesul său: natura numai în interesul organismului pe care-l păstrează. Orice caracter selecționat este pe deplin folosit, ceea ce decurge din însăși faptul selecției. [...] În natură cele mai ușoare deosebiri de structură sau de constituție pot înclina balanța fin echilibrată a luptei pentru viață, putând astfel să se păstreze. Cât de trecătoare sunt dorințele și eforturile omului! Cât de scurt este timpul pe care-l are! Și, prin urmare, cât de sărăcicioase vor fi rezultatele obținute de el față de cele acumulate de natură în decursul perioadelor geologice. Și atunci ne mai putem oare mira de faptul că produsele naturii sunt mult mai bine „exprimate” în ceea ce privește caracterele lor, decât produsele omului; că ele

---

<sup>120</sup> Charles Darwin, *op.cit.*, p.94.

<sup>121</sup> *Ibid.*, p.98.

<sup>122</sup> *Ibid.*, p.99.



sunt infinit mai bine adaptate la cele mai complexe condiții de viață și că poartă întru totul pecetea unei măiestrii mult mai desăvârșite?”.<sup>123</sup> Revenind însă la acțiunea naturii, înzestrarea nativă a ființei se oprește la nivelul transmiterii unor trăsături ereditare și nu implică și abilitatea de a supraviețui, care presupune, în schimb, însușirea celor mai bune mijloace de a răspunde circumstanțelor întâmplătoare cu care o surprind mediul și propria sa organizare interioară: „Datorită acestei lupte, variațiile - oricât de mici și indiferent de cauza care le-a provocat - dacă sunt de vreun folos indivizilor dintr-o specie în relațiile lor infinite de complexe cu alte organisme și cu condițiile fizice de viață, vor contribui la menținerea unor asemenea indivizi și vor fi în general moștenite de descendenți. Acești descendenți la rândul lor vor avea o șansă mai mare de supraviețuire, deoarece din mulțimea de indivizi ai oricărei specii care sunt născuți periodic, numai un mic număr poate supraviețui. Acest principiu prin care orice variație neînsemnată, dacă este folositoare, se păstrează, l-am numit selecție naturală, pentru a sublinia legătura lui cu puterea de selecționare a omului”.<sup>124</sup> Astfel, specia umană în general și individul în special nu constituie tipuri ideale care evoluează constant, ci individualități care, sub impulsul bagajului de caracteristici moștenite și al necesității de perpetuare a speciei, prezintă diferențe uneori foarte mari de adaptare, de mod de acționare, inclusiv de combinare a genelor, iar rezultatul este o lume organică de o diversitate fascinantă, a cărei finalitate depinde de o „combinație de accident și de necesitate”.<sup>125</sup>

Am surprinde însă prea puțin din esența ființei umane dacă ne-am limita la a descrie comportamentul său doar ca ființă organică, fizică, animalică, ce acționează sub impulsul unui instinct bine conservat. Constituția sa spirituală este la fel de demnă de consemnat, căci procesul de adaptare nu se realizează unidirecțional, spre exterior, cu scopul adaptării organismului la mediu, prin concursul binevenit al simțurilor, ci și spre interior, ca adaptare a mediului la organism, grație spontaneității și sclipirii intelectului, a gândirii, care ridică omul mult deasupra celorlalte specii.

O comparație între ființa umană și animale scoate la iveală o împletire de apropieri și distanțări între aceste două categorii. Asemănarea dintre ele se oprește la nivelul constituției fizice, căci ambele categorii se supun acelorași legi de conservare și evoluție. Ruptura se produce însă când pășim pe tărâmul mentalului

<sup>123</sup> *Ibid.*, p.97-98.

<sup>124</sup> *Ibid.*, p.84.

<sup>125</sup> Ferdinand Fellmann, *Istoria filosofiei în secolul al XIX-lea*, Editura All Educational, București, 2000, p.56.

și al spiritualului, calitățile superioare ale omului fiind clar demonstrate de Darwin și justificate prin faptul că, nefiind dotat ca și animalele cu arme naturale care să îl ajute în lupta pentru existență, omul primește în compensație darul intelectului, al gândirii și al calităților sociale de care acesta se folosește și pe baza cărora el reușește să supraviețuiască: „*Forța și rapiditatea mică a omului, lipsa de arme naturale etc. sunt mai mult decât compensate mai întâi prin facultățile sale intelectuale cu ajutorul cărora și-a fabricat arme, unelte etc., cu toate că era încă în starea de barbarie, și în al doilea rând prin calitățile sale sociale, care l-au făcut să dea și să primească ajutor de la semenii săi*”.<sup>126</sup> În ciuda acestei înzestrări, Darwin consideră că „*între om și animal nu există nici o diferență principială, ci numai una graduală, nu doar sub aspect corporal, ci și, sau mai ales sub aspect moral*”<sup>127</sup>.

Este însă nedrept să ne limităm la impunerea unor bariere de netrecut între om și animal, pentru că de foarte multe ori, comportamentul și sentimentele anumitor animale le aseamănă pe acestea extrem de mult cu omul. Apropierea celor doi se realizează și mai mult odată cu prezența instinctului social, demonstrată de Darwin în cazul unor animale aflate pe o treapă de evoluție superioară, instinct care pare să fie generatorul sentimentelor morale și al conștiinței morale, ceea ce demonstrează că acestea nu sunt de natură metafizică, fapt care le-ar justifica asocierea doar cu ființa umană, ci biologică, așa cum a arătat el în lucrarea sa *Descendența omului și selecția sexuală* (1871). Satisfacerea acestui instinct social, manifestat în special prin simpatie sau iubire față de semenii, produce o senzație de plăcere, care datorită memoriei și unuia dintre cele mai evolute aspecte ale intelectului - imaginația, este comparată la nesfârșit cu alte senzații trecute, produse de exercitarea instinctelor, având drept urmare „*transformarea impulsului instinctiv momentan într-un sentiment permanent al datoriei, care îl diferențiază pe om de animal*”.<sup>128</sup> Aceeași imaginație joacă și rol de cenzor al pornirilor instinctive ale omului, pentru ca acesta să-și motiveze acțiunile nu cu scopul atingerii fericirii supreme, ci al binelui omenirii, în numele unui simț al solidarității puternic pronunțat. În final, acest întreg mecanism psihologic demonstrează că punctul de plecare al moralității se află în instincte, iar

---

<sup>126</sup> *The Works*, editor P.H.Barret și R.B. Freeman, 29 volume, Londra, 1986-1989. *Gesammelte Werke in 13 Bänden*, editat de F.M.Wuketits, traducere de J.V.Carus, Tübingen, 1992. *Die Abstammung des Menschen*, traducere de H.Schmidt, Stuttgart, 1982, ediția a 4-a, p.77, *apud* Ferdinand Fellmann, *Istoria filosofiei în secolul al XIX-lea*, Editura All Educational, București, 2000, p.57-58.

<sup>127</sup> Ferdinand Fellmann, *Istoria filosofiei în secolul al XIX-lea*, Editura All Educational, București, 2000, p.58.

<sup>128</sup> *Ibid.*, p.59.

procesele cognitive joacă un rol decisiv atât în sentimentele morale, cât și la ridicarea ființei umane deasupra instinctelor și implicit, deasupra animalelor.

#### **I.4.5. Ludwig Feuerbach (1804-1872) și redescoperirea omului fizic**

Făcând abstracție de filozofia religiei, în jurul căreia este țesută opera sa capitală – *Esența creștinismului* (1841), numele lui Feuerbach este deopotrivă strâns legat de filozofia senzualistă și materialistă, elemente redescoperite într-o epocă de-abia scuturată de haina romantismului. Înglobând nume marcante ca și Aristotel, Thomas d'Aquino, John Locke, George Berkeley, David Hume sau Étienne Condillac, senzualismul este doctrina filozofică conform căreia senzațiile și percepțiile sunt punctul de susținere al cunoașterii. În sprijinul acestei doctrine vin atât materialismul, adică ideea că tot ce ne înconjoară este creat din materie, înseși fenomenele fiind rezultatul unor interacțiuni de origine materială, cât și empirismul, care întărește ideea că seva cunoașterii își are izvorul în aceeași experiență a percepției și simțurilor.

E drept că la începuturile sale filozofice, sub semnul puternicei influențe a lui Hegel, Feuerbach susținea că prin gândire, ființa umană reușește să se ridice deasupra individualității sale și să acceadă în sfera universalului. Iar dacă asemănarea dintre oameni se realizează grație universalității gândirii, rezultată din comuniunea tuturor gânditorilor, problema capătă alte nuanțe când pășim pe tărâmul sensibilității, cel care de fapt conturează diferențele dintre aceștia. Căci percepția senzorială, experiența senzației este trăită de fiecare individ în mod personal, original, fără posibilitatea de a împărtăși trăirile unei alte persoane. Chiar și eul este detașat de calitatea sa cunoscută de materie gânditoare, fiind perceput ca „cealaltă ființă”, o ființă sensibilă, aproape materializată, care alături de corpul fizic, asigură unitatea ființei umane: „În timp ce vechea filosofie avea drept punct de plecare fraza: *Sunt o ființă abstractă, exclusiv gânditoare, corpul nu aparține ființei mele, noua filosofie începe cu fraza: Sunt o ființă reală, senzorială: corpul aparține ființei mele; mai mult chiar, corpul în totalitatea lui este eul meu, ființa mea însăși*”<sup>129</sup>. Astfel, odată cu Feuerbach se produce o redescoperire, o revenire la ființa materială, concretă, plămădită din carne și oase, tendință care se răsfrânge inclusiv asupra filozofiei religiei conturate de acesta, îndemnând la renunțarea de a aspira către o ființă abstractă, pură, nedefinită și concentrarea asupra realității vii a omului, în profunzimile căruia se află însăși esența religiei.

---

<sup>129</sup> *Ibid.*, p.96.

Odată cu Feuerbach se impune o rivalitate fățișă între rațiune pe de o parte și simțuri, sensibilitate, pe de altă parte, care devin criteriul nemijlocit al adevărului, cu ajutorul căruia ființa umană demonstrează existența obiectelor și fenomenelor care o înconjoară, precum și a apartenenței sale la lumea materială. Punând bazele unei filozofii a simțurilor, am fi tentați să credem că Feuerbach apropie mult ființa umană de lumea animală, însă el o ridică mult deasupra acesteia prin detectarea aceleiași Voințe despre care vorbea și Schopenhauer și care se traduce prin instinctul, aspirația individuală și involuntară spre fericire.

### 1.5. Reversul medaliei - pesimismul unei generații deceționate

Dacă spiritul științific și descoperirile pe care acesta le-a favorizat au învăluit inițial întreaga omenire într-un optimism debordant, această stare de spirit a fost curând înlocuită de un sumbru pesimism, generat de neputința pătrunderii în totalitate a adevărului și de conștientizarea caracterului imperfect al metodei experimentale. Din nefericire, impunerea agresivă a științelor nu numai că nu a reușit să ofere răspunsuri și soluții la întrebările societății, ba a reușit în schimb să reducă la tăcere unul dintre cei mai redevabili inamici - credința, până în acel moment unicul refugiu al sufletelor tulburate: „*Secolul nostru e stăpânit de inteligență și voință în deprofitul credinței strâmtorate. Această deslocuire în facultățile sufletești ale timpului e produsul educației științifice moderne și își are sâmburele în legile găsite acum trei sute de ani de spiritul lui Bacon. [... ] Progresul științific, deșărădăcinând religia, a îngustat cu mult obiectul credinței sădită din fire în sufletul nostru. Și astfel știința, luându-ne mângâierea unei vieți viitoare, luându-ne explicația cauzei prime, pricinuieste dezolare sufletească*”.<sup>130</sup>

Burghezia, nucleul și speranța noii ordini a celei de-a doua jumătăți a secolului al XIX-lea, era percepută ca și „*clasa care trebuia să întemeieze noua stare de lucruri, care trebuia să vie într-un chip atât de atrăgător, atât de frumos; ideologii și utopiștii lor făgăduiau: că în loc de neîntrerupte războaie va domni vecinică pace; în loc de sărăcie, bogăție; în locul grozavei nedreptăți, justiția; în locul siluirilor de tot felul, întreaga și nemărginita libertate; în locul neegalității, dreapta egalitate; în locul urei și al disprețului dintre oameni, iubirea frățească: libertate, egalitate, fraternitate!*”.<sup>131</sup> Pe cât de mari erau așteptările proiectate de

---

<sup>130</sup> C.Dobrogeanu-Gherea, *Cauza pesimismului în literatură și viață* în *Critice (Studii și articole)*, Editura Minerva, București, 1983, p.116-117.

<sup>131</sup> *Idem*, *Deceționismul în literatura română* în *Critice (Studii și articole)*, Editura Minerva, București, 1983, p.102.

societate asupra acestei mult dorite burghezii, pe atât de dezamăgitoare s-a dovedit aceasta, atunci când tot ce a realizat a fost să instituie „În loc de dreptate, obijduirea săracilor și a celor mici; în loc de liniște și pace, un război sângeros care se urmează în sânul societății sub forma liberei concurenței; în locul egalității, o groaznică neegalitate economică, nemaipomenită pe pământ. În locul libertății, o crudă robie economică: minele întunecoase, fabricile fără aer, nesiguranța zilei de mâine. Da, burghezia a prefăcut societatea după chipul și asemănarea sa: iubirea e marfă; familia, gheșeft; cinstea, morala, idealurile mărețe n-au nici un rost. Toate sunt fleacuri, banul să trăiască; banul este ideal, banul religie, banul zeu, și pântecosul burtă-verde proorocul său”.<sup>132</sup> Noua ordine instituită de burghezie anula orice formă de construire a societății pe baze raționale, precum și orice previziune și control asupra evoluției lucrurilor. Structura de rezistență a acestei noi ordini - libera concurență, dușmanul imprevizibil care dirija noua societate, arunca ființa umană într-un joc al hazardului, în care oricine putea fi învingător sau învins: „Și această concurență – putere oarbă și inconștientă - lucrează așa de bine, încât aruncă toată viața socială într-un câmp de luptă, o face cu desăvârșire nesigură și ajunge până la o dureroasă absurditate, făcând din starea rea, nefericită, a unei celule (individ) - condițiunea indispensabilă pentru starea bună a altei celule. Această putere oarbă distruge cu desăvârșire siguranța vieții, prefăcând viața într-un joc la noroc, într-o lotărie în care marea majoritate a biletelor sunt pentru pierdere. [...] Concurența oarbă, împrejurările oarbe ale vieții sociale mișcă masele, învârtesc roata norocului ridicând sus pe unii, azvârlind jos și strivind pe alții, fără ca unii s-o merite, fără ca alții să fie de vină, distrugând mândrie, curaj, energie, voință – nimicind caracterele”<sup>133</sup>, și în care prăpastia dintre bogați și săraci se căsca tot mai larg, înghițindu-i pe cei din urmă: „Organizația socială modernă face să se concentreze tot mai mari bogății în tot mai puține mâini, ea creează pe miliardarii moderni. [...] Câte vieți distruse, câte conștiinți nimicite, câte onestități vândute pentru a ajunge acolo unde strălucește luxul nebun al milionarului. [...] Și în fața imensei mulțimi a învinșilor, stă trufaș luxul nebun, excitând, prin contrast cu nevoia și mizeria, nemulțumirea sufletească, invidia amară, gânduri negre, suferinți, un șir întreg de simțăminte și gânduri cari sunt simptomele și izvoarele pesimismului veacului. Concentrarea bogățiilor în puține mâini creează la o mare mulțime de oameni o disproporție

<sup>132</sup> Ibid., p.103-104.

<sup>133</sup> C.Dobrogeanu-Gherea, *Cauza pesimismului în literatură și viață în Critice (Studii și articole)*, Editura Minerva, București, 1983, p.121-122.

*colosală între dorința și puțința de a le îndestula, și astfel ajunge unul din principalele izvoare ale pesimismului”.*<sup>134</sup>

Lupta pentru existență într-o lume a incertitudinii permanente și conștientizarea apartenenței la un lung șir de dependențe au secătuit, în cele din urmă, voința și trupul omului sfârșitului de secol al XIX-lea. Sub presiunea noii realități în care își pusese toată speranța, ființa umană reacționează în două moduri complet diferite: pe de o parte, printr-un efect de bumerang, ființa umană este azvârlită tocmai în sânul religiei pe care o respinsese în favoarea științei, îmbrățișând-o însă de această dată într-un mod mai ferm, apropiat de misticismul evului mediu; pe de altă parte, această ființă se adâncește fără să țină cont de consecințe, într-o mare de simțuri care să-i amortească măcar temporar, dezgustul față de realitate: „*Susținând că viața e o mizerie ce nu merită să fie trăită, pesimistul modern se bucură de viață, caută să-i stoarcă toate plăcerile posibile. Între două orgii, pesimistul modern va scrie un tratat filozofic ori o poemă în care va blestema iubirea și plăcerile sexuale și va arăta nemernicia ei. Având o voință slabă, lipsit de puterea de a lupta contra loviturilor ce i le dau împrejurările vieții, el va primi aceste lovituri fără a lupta contra lor și astfel va ajunge la un amor propriu bolnăvicios, timid vanitos și reflexiv!*”.<sup>135</sup>

Enorma dezamăgire produsă de burghezie era, oarecum, de așteptat, fiind în consonanță cu starea de putreziciune morală și sufletească a societății din sânul căreia s-a desprins: „*Pe un fond negru ca noaptea fără lună și stele, pe un fond fantastic sunt cusute imagini vii, imaginile reale ale vieții. Toată ura dintre oameni, lupta de interese, tot antagonismul care constituie baza vieții noastre sociale, toată dezlănțuirea celor mai josnice porniri ale omului din societatea modernă, rezultat al întocmirilor sociale, toate viciile societății noastre sunt țesute pe acest fond negru, sunt zugrăvite în acest tablou înfiorător*”.<sup>136</sup> Sub influența nefastă a spiritului mercantil, în noua societate totul devine o marfă, totul are un preț și orice valoare este aruncată în derizoriu, inclusiv iubirea: „*În societatea modernă a liberelor relațiuni economice, femeia ajunge mai liberă: dar în această societate producătoare de mărfuri, iubirea erotică ajunge o marfă, femeia ajunge și ea o marfă. În orașe, în centrele mari sunt mii, zeci de mii de femei tarifate, vândute, cumpărate, importate și al căror preț e hotărât de legea economică a*

---

<sup>134</sup> *Ibid.*, p.125-126.

<sup>135</sup> *Ibid.*, p.114.

<sup>136</sup> C.Dobrogeanu-Gherea, *Decepționismul în literatura română în Critice (Studii și articole)*, Editura Minerva, București, 1983, p.106.

cererei și a ofertei; deci sunt mărfuri în toată puterea cuvântului”.<sup>137</sup> Mai mult decât atât, concupiscenta în care se zbătea societatea acelei vremi reînstituia o Sodoma și Gomorrha în care „mai toți nevârstnicii se prostituiesc de la paisprezece-cincisprezece ani. Astfel, în relațiuni sexuale nepermise, o duc patru ori cinci ani, până pe la nouăsprezece-douăzeci de ani; apoi urmează zece-zece ani de relațiuni sexuale cumpărate – vremea celei mai mari forțe și energii sexuale. Și după ce omul civilizat modern a petrecut astfel paisprezece ani, a ajuns și el a-și forma o carieră, a-și micșora, întrucâtva cel puțin, nesiguranța vieții; după ce la vârsta de treizeci-treizeci și doi de ani și-a ruinat psihicul și nervii, se însoară pentru a preface în iad viața casnică, pentru a da naștere la copii degenerați nervozicește”.<sup>138</sup> În aceste circumstanțe, e lesne de înțeles de ce „pricina decepționismului nostru, a decepționismului poezilor noștri, obârșia lui, sunt anomaliiile societății burgheze. Pricina boalei veacului e starea patologică a civilizației burgheze”.<sup>139</sup>

Pesimismul transcende însă contururile puternic reliefate ale lumii exterioare, întregindu-se cu cauze care țin de interioritatea profund afectată a artiștilor. Rod al unei lumi zguduite din temelii, dar care nu oferă noi puncte de reper, pesimistul sfârșitului de secol al XIX-lea se caracterizează printr-o stare de prostrație, de „degenerare nervoasă, enervare excesivă, voință slabă, melancolie, blazare, lipsă de consecvență și de deplină sinceritate, amor propriu bolnăvicios, vanitate, reflexivitate, dezgust de viață și generalizarea, adică alcătuirea acestui dezgust în sisteme filozofice, o mare simțibilitate și impresionabilitate, lipsă de energie, caracter schimbăcios ...”<sup>140</sup>, într-un cuvânt, un *impuissant*, așa cum îl numesc criticii francezi.

Unul dintre marii „bolnavi” ai secolului al XIX-lea, Arthur Schopenhauer, suflet singuratic și sensibil, a fost printre personalitățile cele mai receptive atât la starea de spirit a burgheziei post-revoluționare de la 1848, cât și la cea care a succedat elanului științific al secolului al XIX-lea, pe care le-a cristalizat într-un pesimism greu de combătut, transpus foarte bine de către filozof într-o nouă concepție despre lume, care avea să pună ulterior bazele unei originale filozofii a vieții.

<sup>137</sup> *Idem, Cauza pesimismului în literatură și viață în Critice (Studii și articole)*, Editura Minerva, București, 1983, p.126.

<sup>138</sup> *Ibid.*, p.127.

<sup>139</sup> C.Dobrogeanu-Gherea, *Decepționismul în literatura română în Critice (Studii și articole)*, Editura Minerva, București, 1983, p.104.

<sup>140</sup> *Idem, Cauza pesimismului în literatură și viață în Critice (Studii și articole)*, Editura Minerva, București, 1983, p.102.

Opera sa principală - *Lumea ca voință și reprezentare* (1819), aduce în discuție viața în plenitudinea ei, încercând să demonteze mecanismul care stă la baza evoluției acesteia, precum și a evoluției omului, societăților și evenimentelor. Popularizând conceptul de *Zeitgeist*, filozoful susține că ceea ce se află în spatele curgerii naturale a lucrurilor pe Pământ este acea motivație, acea conștiință colectivă, numită *Voință*, acel ceva nedefinit, dar puternic simțit și greu de explicat, care împinge lucrurile spre anumite căi și care dictează oamenilor anumite alegeri, fără ca aceștia să li se poată opune: „*De aceea fiecare om are întotdeauna scopuri și motive în funcție de care își ghidează acțiunea, și poate da oricând socoteală pentru acțiunea sa personală; dar dacă l-am întreba de ce vrea de fapt să existe, el nu ar găsi răspuns, mai mult, întrebarea i s-ar părea nepotrivită; și tocmai aici ar ieși la iveală faptul că el însuși nu este altceva decât voință, voință care se înțelege de la sine, și care are nevoie de o determinare mai exactă prin motive doar în actele sale individuale și pentru fiecare moment în parte*”<sup>141</sup>. Lumea în care trăim este în schimb o însumare de infinite reprezentări care concretizează și obiectivează acea Voință, însă acestea nu își pot depăși caracterul relativ și în coconul spațio-temporal, acționează conform legilor cauzalității. Astfel, în haosul manifestării unor reprezentări relative, singura facultate care ajută omul să facă un pas înainte pe calea cunoașterii este intelectul, a cărui funcție principală este intuiția, adică abilitatea de a percepe relațiile de cauzalitate dintre toate formele materiei și nu perceperea izolată a acestora, permițând astfel omului de a se autoanaliza, de a-și detecta și înfrâna anumite manifestări nepotrivite, de a-și îndrepta comportamentul în scopuri pozitive, cu alte cuvinte, de a privi cu încredere și spirit practic spre viitor. Omul trebuie însă să vegheze la a nu cădea pradă capcanei rațiunii, ca facultate de abstractizare, care pândeste orice ezitare a celei dintâi.

Din varietatea de lucruri și fenomene pe care sufletul și mintea omului le percepe și experimentează în curgerea lor ireversibilă, o singură reprezentare permite cunoașterea directă, nemijlocită și intensă a realității – trupul uman, ca mijloc de manifestare a instinctualității, a sexualității și dorințelor primare, a căror finalitate este conservarea și perpetuarea speciei. În concepția filozofului, aceste răbufniri iraționale și absolut imprevizibile leagă rasa umană de specia animală, convins fiind că ele sunt responsabile de toate deciziile și acțiunile omului, care preiau de la cele dintâi aceleași calități negative. Așadar, principiul acestei „Voințe de viață”, care însuflețește ființa umană sub forma unei porniri oarbe și a unei

---

<sup>141</sup> Ferdinand Fellmann, *Istoria filosofiei în secolul al XIX-lea*, Editura All Educational, București, 2000, p.248.



nesfârșite nemulțumiri, se extinde și asupra regnului animal, reușind să atingă în final întreaga natură. Libertatea acestei Voințe este nemărginită și nu trebuie nicidecum confundată cu libertatea de alegere, cu liberul arbitru al omului, care presupune implicarea rațiunii. În schimb, Voința trebuie înțeleasă ca o forță brută, impasibilă la eforturile rațiunii; ea se traduce printr-o putere de o intensitate variată, manifestată în caracterul nestatornic al omului, în acea neliniște care îl face să nu renunțe la lupta pentru existență, și care devine principiul dominant în lumea organică, vizând un obiectiv unic: viața. Și tocmai viața este cea care ne călăuzește spre pătrunderea esenței lucrurilor și nu cunoașterea științifică, rece și rațională.

Însă Voința aceasta nestăpânită aruncă ființa umană într-o stare de agitație permanentă, într-o căutare uneori nedefinită, într-o neobosită și înșelătoare încercare de împlinire a dorințelor de natură emoțională, dar mai ales fizică, în special sexuală, pe care însă lupta pentru existență, oricât de acerbă, le lasă nesatisfăcute sau neîndeplinite pe măsura așteptărilor. Tânjirile nestăvilite ale Voinței, stimulate de instincte precum foamea, setea, instinctul de reproducere sau cel de securitate, atrag după ele doar suferință și din nefericire, căci omul se naște cu acestea, fiind incapabil de a li se sustrage. De aici concluzia că lumea în care trăim este biată amăgire, satisfacție de scurtă durată, efemeritate asigurată. Tot de aici și pesimismul filozofic de care este legat iremediabil numele lui Schopenhauer, pesimism care susține ideea că deși în aparență având controlul asupra omului, rațiunea umană este de fapt sclava supusă a implacabilei Voințe, pe care doar o îmbracă în public în niște „haine” elegante dar înșelătoare.

Soluția oferită de Schopenhauer este astfel reprimarea Voinței și renunțarea la dorințe, cu scopul suprimării durerii și atingerii unei stări de liniște sufletească. Această stare mai poate fi atinsă și printr-o cunoaștere profundă a propriului eu, a propriilor abilități și capacități, care va facilita un armistițiu cu propria persoană, prin renunțarea la egoismul și afirmarea individuală înlesnite de lupta personală cu greutățile vieții, și nu în ultimul rând, prin solidaritatea cu restul omenirii și cu natura întreagă. Secretul supraviețuirii într-o lume dezamăgitoare, amenințată de conflicte datorită dorințelor egoiste ale Voinței este astfel atingerea unei stări de armonie cu propria persoană și lumea.



## **CAPITOLUL II.**

### **FIORII RECI AI REALISMULUI**

Momentele-cheie din istoria unor popoare par să fie generatoare de mari mutații în mentalitatea omenească, fiindcă acestea reușesc să pună în mișcare sau după caz, chiar să blocheze angrenajul gândirii unei societăți ancorate în idealuri considerate stabile. Astfel, așa cum în 1815, înfrângerea lui Napoleon punea punct speranțelor și idealurilor unei întregi generații de tineri entuziaști, aruncându-i pe aceștia în brațele unui romantism visător, eșecul politic de la 1848 distruge „turnul de fildeș” al romanticilor, făcându-i pe aceștia să simtă fiorii reci ai realismului și pozitivismului.

Simțind cutremurându-se tot ceea ce constituia certitudinile și punctele de sprijin din viața lor – credințe religioase, tradiții, încrederea într-o putere consolidată de secole de centralizare, generația de la începutul secolului al XIX-lea, umilită de evenimentele revoluționare, încearcă cu disperare să-și regăsească valorile de dinainte de 1789. Destabilizați de pierderea acestor valori și frustrați de incapacitatea de a le mai recupera, membrii acestei generații pierdute aleg soluția ușoară a evadării din realitatea înșelătoare, abandonându-se visării, călătoriilor reale sau imaginare sau descoperirii unor epoci demult uitate.

Însă această stare de reverie nu anulează realitatea în sine, iar spiritul realist, aflat în perioada romantismului în stare latentă, atacă la mijlocul secolului al XIX-lea cu o brutalitate greu de îndurat pentru cei care au făcut eforturi însemnate de a se ascunde de ea timp de mai multe decenii. Astfel, acest „joc” se încheie în defavoarea romanticilor, atunci când vraja substitutelor realității se rupe și realul se impune cu toată forța unui condamnat care și-a adunat zi de zi puterile pentru momentul răzbunării.

#### **II.1. O încercare de definiție**

O bună înțelegere a oricărui fenomen, mișcare sau curent artistic implică explicarea pe îndelete a termenului care îl definește. Așadar, cum „la început a fost

cuvântul ...”, ne simțim și noi obligați să întreprindem o modestă încercare de deslușire a sensurilor cuvântului *realism*.

Cititorul poate cădea cu ușurință în capcana unui cuvânt care în aparență este familiar, căci derivă din cuvântul „*real*” și ne trimite cu gândul la tot ceea ce este adevărat, obiectiv, tot ceea ce există în realitate. Acest sâmbure îmbracă însă numeroasele fațete și reflexii ale unui termen lipsit de claritate, care a provocat de-a lungul secolelor o întreagă controversă.

Realismul nu reușește să se sustragă nici el nebuloasei create în jurul cuvintelor terminate în sufixul „-ism”, etichete folosite ca soluție facilă „*pentru a reuni diverse opere în interiorul unui „curent” literar sau, mai pe larg, artistic*”<sup>142</sup>.

Apelând la *Dicționarul Explicativ al Limbii Române* (1998) pentru a ne oferi ajutorul în dezlegarea înțelesurilor acestui termen, constatăm cu surprindere că acesta ne întâmpină cu explicații numeroase și variate, menite a produce și mai multă confuzie, dintre care spicuim următoarele: a) Mișcare, curent, atitudine în creația sau teoria literară și artistică, având ca principiu de bază reflectarea realității în datele ei esențiale, obiective, caracteristice; b) Curent în filozofia scolastică medievală care considera că noțiunile generale constituie realități de sine stătătoare și anterioare lucrurilor individuale; c) Atitudine a omului care are simțul realității, spirit practic.

Dicționarul francez *Le Petit Robert* ne întâmpină la rândul lui cu definiții care se mențin cam în aceeași sferă de înțelesuri ca și cele oferite de *DEX*: a) Veche doctrină platoniciană conform căreia lumea ideilor reprezintă lumea reală, în timp ce existențele individuale, concrete, ale ființelor și obiectelor nu sunt decât o palidă reflectare a acestei lumi; b) Concepție întâlnită în artă, în literatură, conform căreia artistul nu trebuie să încerce să idealizeze realitatea sau să ofere o imagine deformată, purificată a acesteia; c) Tendință care constă în a descrie, a reprezenta aspectele brutale, vulgare ale realității; d) Atitudine a celui care ține cont de realitate, o apreciază în mod corect (opusă atitudinii idealiste).

Pe aceeași tonalitate se înscrie și definiția dată de *Enciclopedia Larousse*, care arată că: „În sensul absolut al termenului, realismul este atașamentul la reproducerea naturii fără ideal. De o manieră mai generală, se înțelege prin acesta sentimentul realului și al adevărului transportat în literatură sau în arte”.

Acest amalgam de definiții interferează, trădând aceeași referire la *real* și *realitate*, însă această îngustare a semnificațiilor nu face decât să nască noi întrebări și controverse, deoarece „... care este această realitate? Aceea a ideilor,

<sup>142</sup> Guy Larroux, *Realismul. Elemente de critică, de istorie și de poetică*, Editura Cartea Românească, București, 1998, p.13.

conform filosofiei antice, cea a experienței, conform accepției curente, sau, în fine, cea care prinde contur în opera de artă?”<sup>143</sup>

Prin urmare, flexibilitatea termenului *realism* îl aruncă pe tărâmul impreciziei terminologice, iscând o întreagă serie de speculații legate de natura acestuia – atitudine, mișcare, școală sau curent literar. În acest ocean de incertitudini, un lucru rămâne însă cert: întocmai ca un organism viu, termenul a pornit de la o formă incipientă, primară, ca tendință în literatură, dezvoltându-se într-o mișcare literară, pentru a sfârși în cele din urmă ca și curent literar bine determinat.

### **II.1.1. Caracterul transistoric al realismului**

Prima definiție oferită realismului de dicționarul francez, precum și a doua dată de cel românesc ne îmbie la o incursiune în istoria literaturii, până în antichitatea greacă, acolo unde ideile novatoare ale lui Platon și Aristotel au deschis șirul dezbaterilor de secole asupra realității, cristalizând o tendință care va traversa întreaga artă europeană.

Platon susținea ca unică realitate existența unei lumi a ideilor, a formelor perfecte, universale și imuabile, în timp ce realitatea materială, înconjurătoare, cea pe care o cunoaștem și o experimentăm noi, oamenii, și lucrurile din ea sunt doar reprezentările imperfecte, umbrele palide și deformate ale acestora.

Aristotel a mers mai departe, sprijinindu-și întreaga concepție despre lume și artă pe ideea de *mimesis*, adică imitarea, copierea naturii. Dacă în concepția platoniciană lumea materială era o copie a lumii perfecte a ideilor, Aristotel susține că arta este o copie de gradul doi, deoarece la rândul ei, aceasta imită copia de gradul unu, adică lumea reală.

Axându-se pe accepțiunea generală a termenului *realism*, conform căreia acesta înseamnă recunoașterea și pictura naturii și a realității obiective, cercetătorul german Erich Auerbach susține că Homer este primul autor în a cărui operă se pot detecta elemente realiste. În lipsa unui profund fundal mitic și pe fondul unei riguroase determinări spațiale și temporale, personajele sunt plasate în mediul lor natural de viață, iar evoluția lor pe scena vieții este explicată prin progresul societății și al civilizației.

Tendința de a imita natura se face simțită în literatura franceză încă din sec.XII-XIII, când *miracolele* și *misterele* (*miracles* et *mystères*) evidențiază un realism influențat de textele biblice. În aceeași tendință, dar într-un registru diferit,

---

<sup>143</sup> *Ibid.*, p.9.

se înscriu și istorioarele populare în versuri (*fabliaux*), rostite de jongleri și foarte bogate în detalii realiste, care apropiindu-se mai mult de viața cotidiană, ridiculizau anumite defecte umane. Aceeași perioadă medievală găzduiește cântecele de gestă (*chansons de geste*) și romanele de curte (*romans courtois*), care se apropie cel mai mult de realitatea istorică, deoarece pun în lumină evenimente istorice, evidențiind faptele de vitejie și curaj ale unor eroi memorabili, și exaltează dragostea de curte. Nu mai puțin important este și faptul că în același Ev Mediu întunecat, filozofia și scolastica reiau principiile platoniciene, ridicându-le la rang de lege.

În Renaștere, Rabelais adaugă noi semnificații noțiunii de realism, prin lipsa de pudoare afișată în scrierile sale, care au în centru doi eroi memorabili - Gargantua și Pantagruel, precum și prin introducerea detaliilor despre corpul omenesc și fiziologia lui, spulberând astfel spiritualismul mistic.

Odată cu Montaigne și Shakespeare se produce un moment decisiv de „subiectivizare a literaturii”<sup>144</sup>, prin prezența condiției umane în literatură, a vieții umane care a devenit problematică, precum și a etalării eului.

Realismul secolului al XVII-lea este cel mai bine reprezentat de galeria de moraliști francezi, prin vocea grăitoare a lui La Bruyère, care cu o grijă deosebită pentru determinarea socio-istorică, creează caractere din ceea ce observă în jurul său, denunțându-i pe impertinenți, grosolani, palavragii, orgolioși și lingușitori. În acest secol clasic, fidelitatea față de natură se sprijină pe modelele antice, însă nelimitându-se la simpla copiere a realității, vizează dezvăluirea tipului veritabil al umanității.

Secolul al XVIII-lea este martorul unei „radicalizări a realismului”, după cum observă Auerbach, datorită instaurării supremației gândirii și a raționalului, prin filtrul cărora sunt trecute toate ideile și concepțiile anterioare. Iluminismul invită astfel la căutarea adevărului, prin observarea directă și precisă și analiza critică a naturii și fenomenelor, fără excepție - comportamente, credințe, cunoștințe, funcții politice, sociale și religioase, precum și prin claritatea gândirii și refuzul „zonelor obscure” din gândirea universală, a superstițiilor și credințelor.

Într-un mod ciudat și aparent paradoxal, chiar și romantismul susține afirmarea spiritului analitic, pitorescul naturii sublimat prin exotism, rememorarea epocilor demult apuse, dar și culoarea locală sau chiar abordarea claselor umile.

Aceasta este așadar accepțiunea de bază a termenului *realism*, folosit ca tendință sau „categorie istorică, prezentă într-o manieră sau alta în dezvoltarea literaturii. Prin achiziția de noi elemente din realitate sau din diverse discipline

---

<sup>144</sup> Erich Auerbach, *Mimesis. Reprezentarea realității în literatura occidentală*, Prefață de Romul Munteanu, Editura pentru Literatură Universală, București, 1967, p.XV.

*umanistice, ca istoria, sociologia, psihologia și filozofia, creația literară înregistrează un progres continuu, iar semnificația realismului se lărgeste mereu”.*<sup>145</sup> Această tendință a îmbrăcat de fiecare dată o formă de protest, căci „*De-a lungul istoriei literaturii – și a artei în general – cea mai mare parte a revoluțiilor au fost făcute în numele realismului, mai bine spus, în numele unui realism mai cuprinzător, mai profund decât acela al predecesorilor, cu care intra în opoziție și pe care îl înlocuia*”.<sup>146</sup>

### **II.1.2. Cristalizarea curentului realist**

Eșecul politic de la 1848 și reîntoarcerea la ordine pune capăt iluziilor romantice și instituie domnia pozitivismului. Într-o societate dominată de dezvoltare economică și industrială, arta celei de-a doua jumătăți a secolului al XIX-lea se înscrie în tendința generală a epocii, urmând două direcții simultane, dar opuse. Pe de o parte, aceasta traduce evoluția socială, pe care o analizează, împingând preocuparea pentru obiectivitatea științifică până la transformarea operei literare într-un veritabil experiment rațional. Pe de altă parte, arta se opune unui context mult prea marcat de materialismul și neajunsurile realului, de care încearcă să evadeze prin intermediul simbolismului sau al parnasianismului.

Sub puternica influență a primei direcții artistice, călătoria neobosită a atitudinii realiste de-a lungul istoriei literaturii pare să-și fi găsit împlinirea în această perioadă care oferă terenul fertil pentru trecerea realismului de la sensul său larg, de tendință mobilă în literatură, la cel restrictiv, de mișcare literară statică, bine delimitată, caracterizată ca acțiune ce grupează un număr mare de oameni în jurul unei activități de interes general, al unei idei sau concepții.

Cufundată într-o stare latentă în timpul perioadei romantice (în ciuda faptului că și acest curent reclama mai mult adevăr în artă), atitudinea realistă prinde puteri în jurul anului 1830 în sânul mișcării Boemei, hrănindu-se din revolta artiștilor vremii față de normele învechite, artiști care militau pentru „*tot adevărul*”!<sup>147</sup>

Apărută în a doua jumătate a secolului al XIX-lea în jurul unor faimoase cenacluri și cafenele literare, Boema reunea diverși artiști și scriitori cu atitudini și comportamente neconvenționale, ale căror concepții vizionare aveau să călăuzească noile generații. Adevărate incubatoare de noi idei, saloanele și

---

<sup>145</sup> *Ibid.*, p.XI.

<sup>146</sup> Guy Larroux, *Realismul. Elemente de critică, de istorie și de poetică*, Editura Cartea Românească, București, 1998, p.16.

<sup>147</sup> *Ibid.*, p.10.

cafenelele literare au fost cadrul a numeroase dispute iscate în jurul acestei atitudini vehemente față de exprimarea totală a realității în artă. Această vehemență nu putea decât să atragă după sine cristalizarea unei adevărate mișcări literare, lucru care s-a și întâmplat între anii 1835-1840, când având ca punct de plecare cuvântul *real*, această nouă mișcare se caracterizează prin dorința anumitor artiști de a reprezenta realitatea așa cum este, fără a o modifica.

Făcut cunoscut de filozofie, care îl definea ca „doctrină care conferă obiectivitate lumii exterioare, indiferent de existența unei conștiințe care să o realizeze ca atare”<sup>148</sup>, *realismul* se încheagă ca mișcare literară în anul 1850, când termenul se face auzit în atelierelor pictorilor, unde apare asociat tot mai mult cu numele marelui pictor și maestru al Boemei – Gustave Courbet: „Titlul de *realist* mi-a fost impus, tot așa cum cel de *romantic* le-a fost impus artiștilor de la 1830. Dar niciodată titlurile nu au fost îndeajuns de sugestive pentru a arăta cum stau în realitate lucrurile; dacă ar fi fost așa, atunci operele ar fi fost inutile”<sup>149</sup>. Nimic mai adevărat. Doar o operă concretă poate ilustra cel mai bine o idee sau o atitudine. Astfel, lansarea de către acesta a faimoasei sale pânze – ***O Înmormântare la Ornans***, provoacă multă vâlvă și scandal în acea epocă, deoarece dezvăluie brutal o nouă atitudine în artă, fiind o adevărată declarație de susținere a unei picturi lipsite de orice înfrumusețare, stilizare și idealizare, care pune accentul pe interioare de țară, pe figuri de oameni simpli și umili, pe scene cotidiene din viața celor săraci și obidiți. Pornind o luptă încrâncenată împotriva academismului și romantismului în artă, Courbet forțează chiar mai mult limitele inovației artistice, sondând zone ale societății contemporane considerate vulgare și deci, complet ignorate până atunci. Ilustrativ în acest sens este tabloul ***Femei la scăldat***, care prezentând ostentativ nuduri deformate și grase, scandalizează critica de artă, care îi va refuza, de altfel, prezența la Salonul de pictură din cadrul Expoziției Universale din anul 1855. Înverșunarea pictorului, hrănită de aceste reacții, îl va împinge pe acesta la organizarea propriei expoziții de pictură, numită *Realismul*, prilej cu care el dorește consacrarea definitivă a noii mișcări, prin oferirea unui suport teoretic sub forma unui catalog-prospect purtând la rândul său aceeași denumire de *Realismul*. Deși nu este un manifest în adevăratul sens al cuvântului, acest prospect îi permite totuși lui Pierre Martino să creioneze pilonii de susținere ai noii mișcări artistice: dreptul artistului de a face ce vrea, dreptul de a alege subiecte contemporane și de a reproduce moravurile vremii, pentru a lăsa moștenire

---

<sup>148</sup> Marian Popa, *Realismul*, volumul 1, Editura Tineretului, București, 1969, p.5.

<sup>149</sup> Guy Larroux, *Realismul. Elemente de critică, de istorie și de poetică*, Editura Cartea Românească, București, 1998, p.18.



posterității o pictură cât mai complexă a societății. Ideile lui Courbet au atras ca un magnet alte conștiințe însetate de inovație și numeroși pictori susținători ai acestuia – Millet, Daumier, Corot – au abordat fiecare în pânzele lor noi aspecte ale realității (ex. figura burghezului), adăugând astfel noi pietre la temelia realismului.

Ecourile acestei susțineri au părăsit domeniul artelor plastice, care constituiau un simplu intermediar, și s-au transmis rapid unei alte categorii de artiști ai Boemei – scriitorii, care concomitent cu apariția mai sus menționatului tablou-simbol al realismului, au conturat mai bine această mișcare, ducându-l chiar în faza sa militantă. Un fapt interesant de remarcat este desconsiderarea realismului ca și școală sau mișcare literară chiar de către scriitorii care adoptau o atitudine realistă, în ciuda semnelor evidente de încheiere a unui nou curent: „*A spune școală realistă e un nonsens: realismul este expresia francă și completă a individualităților; ceea ce atacă el este exact convenția, imitația, orice specie de școală*”<sup>150</sup>. Renăscând de fiecare dată în istoria literaturii ca o formă de protest împotriva convenționalului, realismul, prin brutalitatea cu care a fost resuscitat și insistența cu care s-a menținut în secolul al XIX-lea, ajunge să cadă el însuși în capcana de a se constitui într-un alt curent, e drept, de opoziție față de cel anterior. Protestul nu vizează însă realitatea în ansamblu, ci doar unele dintre aspectele și structurile ei convenționale, în timp ce altele pot produce încântarea autorului. Și tocmai îngemănarea aspectelor plăcute și mai puțin plăcute ale realității asigură complexitatea incontestabilă a realismului.

Chiar dacă eticheta realismului ascunde diferențe între generații și adesea concepții estetice opuse, toți scriitorii realiști sunt mânați de aceeași sete înverșunată de adevăr, care determină o dorință de raliere materializată printr-o „*mișcare literară conștientă de sine, organizată, având un sentiment de grup*”<sup>151</sup> și dublată de o încercare de orientare teoretică, prin lansarea unui program sau a unor declarații de intenție care să-i confere seriozitatea specifică unui adevărat curent literar. Din nefericire, această încercare nu s-a concretizat printr-o lucrare teoretică cu caracter de manifest, care să prezinte publicului larg întreaga filozofie a curentului realist, elementele acestuia putând fi descoperite mai degrabă direct în cadrul unor opere literare.

Dacă conștiința de sine a curentului realist s-a format odată cu tevatura creată în jurul picturii lui Courbet, primele semne de concepții teoretice care să-l susțină se datorează criticului de artă **Louis Edmond Duranty** (1833-1880), care își

---

<sup>150</sup> Marian Popa, *Realismul*, volumul 1, Editura Tineretului, București, 1969, p.9.

<sup>151</sup> Ovidiu Drimba, *Istoria literaturii universale*, Ediție definitivă, volumul 2, Editura Saeculum I.O. și Editura Vestala, București, 1999, p.241.

transformase propria revistă *Realismul* (1856-1857) în teren de luptă contra romantismului, dar mai ales romancierului **Jules Husson Champfleury** (1820-1889), care în articolele sale adunate în culegerea intitulată tot *Realismul* (1857), condamnă răspicat „romanescul idilic și pueril”, „locvacitatea și didacticismul, imaginația excesivă și neverosimilitatea romanului romantic”<sup>152</sup>. Deși cuvântul *realism* fusese lansat pentru prima dată în *La Revue des Deux Mondes*, preluând lupta de susținere a realismului, acesta reușește să impună pentru totdeauna termenul în artă, demarând „prima campanie realistă”<sup>153</sup> din istoria literaturii. Caracterul protestatar, reacționar, frondist, insurecțional al realismului este subliniat chiar de Champfleury, care nu se ferește să-și ascundă simpatia față de această nouă tendință primită la început cu o oarecare reticență firească pentru orice noutate: „S-a spus că realismul era o insurecție; am avut întotdeauna o mare simpatie pentru minorități și nu mi-e teamă să fac parte pentru moment din această insurecție”<sup>154</sup>. Deși evită să adere la un anumit sistem sau să fie asociat cu vreun curent sau școală literară: „Nu iubesc școlile, nu iubesc drapelele, nu iubesc sistemele, nu iubesc dogmele; îmi este imposibil să mă închid în micuța biserică a realismului, chiar dacă ar trebui să-i fiu Dumnezeu!”<sup>155</sup>, Champfleury invită scriitorul să îmbrățișeze realitatea cu tot ceea ce are ea mai bun sau rău de oferit, să observe moravurile contemporane, să pătrundă în cele mai diverse medii sociale, unde să observe omul în mediul său natural de viață și să transcrie toate acestea cu sinceritate și obiectivitate așa cum sunt ele, căci „arta sa trebuie să aspire a deveni expresia banalității cotidiene”<sup>156</sup>, iar autorul realist trebuie să aibă ca scop redarea „omului de azi în civilizația modernă”<sup>157</sup>. Astfel, ideea care trebuie să străbată ca un fir călăuzitor opera realistă este descrierea fidelă a naturii: „*Realismul se pronunță pentru reproducerea exactă, completă, sinceră, a mediului social, a epocii în care se trăiește, pentru că o atare direcție de studiu este justificată de rațiune, de necesitățile inteligenței și de interesul publicului, și pentru că ea exclude orice minciună, orice mistificare. Această reproducere trebuie așadar să fie pe cât posibil de simplă, în așa fel încât să fie înțeleasă de toată lumea...*”<sup>158</sup>

Câteva puncte de sprijin teoretice ale curentului realist se afirmă însă prin intermediul unor prefațe sau cuvinte-înainte, dintre care cea mai semnificativă este

---

<sup>152</sup> *Ibid.*, p.243.

<sup>153</sup> Marian Popa, *Realismul*, volumul 1, Editura Tineretului, București, 1969, p.7.

<sup>154</sup> *Ibid.*, p.195.

<sup>155</sup> *Ibid.*, p.195.

<sup>156</sup> Ovidiu Drimba, *Istoria literaturii universale*, Ediție definitivă, volumul 2, Editura Saeculum I.O. și Editura Vestala, București, 1999, p.243.

<sup>157</sup> *Ibid.*, p.243.

<sup>158</sup> Marian Popa, *Realismul*, volumul 1, Editura Tineretului, București, 1969, p.8.

Prefața la monumentală operă *Comedia Umană* a marelui precursor al realismului – Honoré de Balzac. Deși nu a fost niciodată teoreticianul realismului, anumite concepții originale ale acestuia au luminat calea multor scriitori realiști și naturaliști. Aceste concepții vor fi trecute în revistă și de către noi, în lucrarea de față.

### **II.1.3. Demontarea mozaicului realismului**

Născut ca o reacție universală față de alte tendințe artistice, realismul a traversat istoria și hrănindu-se din specificul fiecărei epoci, a adăugat noi sensuri și valențe, care aveau să constituie baza solidă a viitoarei construcții realiste. Aceste noi nuanțe afectează o întreagă varietate de aspecte ale operei realiste, de la stilul literar până la tipul de personaj reprezentat, impunând realismul ca un curent deschis, maleabil, în permanentă schimbare.

Istoria literaturii este martora succedării a numeroase genuri și stiluri literare, care traduc fluctuația ideilor și sentimentelor celor care le-au însuflețit și le-au pus în valoare. În încercarea de a demonta construcția complexă a realismului, ne vedem nevoiți să recurgem în permanență la comparația cu aceste genuri literare anterioare, pentru a evidenția mult mai bine noutățile aduse de noul curent.

Conform cercetătorului german Erich Auerbach, toate etapele culturii sunt traversate de două mari stiluri literare: *stilul înalt* (*style haut*), serios și *stilul inferior* (*style bas*), umil, popular, care surprinde vorbirea cotidiană, între cele două stiluri fiind interzisă orice imixtiune.

În lucrarea sa *Poetica*, Aristotel era primul autor care diferenția genul înalt de cel inferior, în funcție de personajele prezentate și subiectele operelor, clasificând genurile în 4 categorii: dramaticul superior – reprezentat de tragedie; dramaticul inferior – reprezentat de comedie; narativul superior – ilustrat de epopee; narativul inferior – definit prin parodii și literatura comică de inspirație populară.

Terenul cel mai fertil pentru dezvoltarea stilurilor literare mai sus menționate este oferit de secolul clasic francez și literatura sa, care ilustrează opoziția acestora prin cele două genuri literare de bază – tragedia și comedia. Vizând un public bine conturat dar destul de restrâns, însă mânat de aceleași gusturi și idealuri sociale – clasele superioare, aristocrația și Curtea, tragedia se erijează într-un gen literar serios, cu un limbaj și personaje specifice, care exclude orice referire la realitatea concretă. Oamenii obișnuiți, onești au și ei genul lor specific de reprezentare –

comedia de moravuri, ale cărei personaje și acțiuni desprinse din viața reală vizează acel efect de *catharsis*, adică purificarea morală a celor cărora li se adresează. Însă ceea ce respinge cu desăvârșire în această perioadă stilul înalt este grotescul și burlescul, reprezentate de farsă, adică un comic excesiv prin aspectul său caricatural, neobișnuit de ridicol și caraghios, cu un limbaj trivial și personaje aferente - servitori care provin din popor. Marele geniu al literaturii universale – William Shakespeare, reușise însă cu mult înainte să apropie și să îmbine armonios în vasta sa opera literară stilul înalt, pentru a zugrăvi lumea eroilor aristocrați și stilul umil, pentru schițarea oamenilor din popor.

Deoarece „*opoziția tradițională între un pol elevat și un pol inferior și comic*”<sup>159</sup> limita reprezentarea realității la stilul inferior sau cel mult intermediar, secolul al XIX-lea înregistrează o răsturnare de situație în acest sens. În primul rând poezia, comedia, tragedia sau alte genuri literare caracteristice anumitor etape culturale anterioare se retrag din câmpul literar în favoarea romanului, care pare să devină cea mai bună modalitate de reflectare a noilor realități ale secolului al XIX-lea, „*printr-o combinație reușită între discurs, intrigă coerentă, descriere veridică și elemente de portret*”.<sup>160</sup> Promovarea romanului, „*acest monstru proteiform, capabil să se modeleze după orice idei*”<sup>161</sup>, ca principal gen literar este favorizată de noutățile din domeniul imprimeriei și de evoluția periodicelor și cotidianelor ieftine, care permit oricărui scriitor să-și exprime părerile și ideile în foiletoane. Astfel, după ce delimitarea foarte clară a genurilor în epocile anterioare lăsa un fel de gol în mozaicul reprezentării, una dintre noutățile introduse de roman este amestecul celor două stiluri, prin fuziunea comicului și a tragicului, dublate de apariția grotescului: „*În momentul în care Stendhal și Balzac au făcut din niște personaje oarecare ale vieții de toate zilele, dependente de împrejurările istorice ale vremii, obiecte ale unei reprezentări serioase, problematice, ba chiar tragice, ei au sfărâmat regula clasică a diferenței dintre nivelurile stilistice, conform căreia realitatea cotidiană și practică putea să ocupe un loc în literatură numai în cadrul unui stil umil sau mediu, adică fie ca grotesc comic, fie ca divertisment agreabil, facil, variat, elegant*”<sup>162</sup>. Însă primul pas în renunțarea la teoria separării stilurilor fusese deja făcut de Victor Hugo în legătură cu un alt gen literar – drama

---

<sup>159</sup> Guy Larroux, *Realismul. Elemente de critică, de istorie și de poetică*, Editura Cartea Românească, București, 1998, p.59.

<sup>160</sup> *Ibid.*, p.53.

<sup>161</sup> Marian Popa, *Realismul*, volumul 1, Editura Tineretului, București, 1969, p.29.

<sup>162</sup> Erich Auerbach, *Mimesis. Reprezentarea realității în literatura occidentală*, Editura pentru Literatura Universală, București, 1967, p.616.

romantică, atunci când în Prefața la *Cromwell*, acesta revendica împletirea sublimului și a grotescului.

Discuția referitoare la noutatea romanului realist ne obligă la abordarea unui aspect foarte important mai ales pentru curentul clasic, și anume *seriozitatea* în opera literară. Deși clasicismul impunea drept serioase doar genurile superioare, realismul ne obligă la folosirea unor termeni în aparență opuși - „*seriozitatea comică*” (M. Bahtin) a romanului, deoarece acesta exploatează o întreagă varietate de forme literare, de la comicul popular, folclorul, limbaje diferite, până la forme mai exagerate, ca și grotescul și parodia, prin insistența asupra registrului vulgar și corporal. Pentru prima dată în istoria literaturii, seriozitatea și comicul se mulează armonios în albia romanului. Capacitatea romanului realist de a exprima grotescul, de a satiriza și a parodia, exagerând anumite nuanțe, determină dezvăluirea anumitor aspecte ale realului, cu scopul de a provoca râsul și în consecință, de a corecta anumite vicii și a purifica sufletele și trupurile corupte. Pe măsură ce romanul capătă experiență și maturitate, acesta va pune mai mult accent pe seriozitate, în detrimentul comicului. La rândul său, E. Auerbach sugerează ca text serios acela care caută echilibrul în roman, prin îmbinarea diferitelor niveluri stilistice. Însă, seriozitatea în roman vizează atât anumite particularități stilistice cât și subiectele abordate.

Această idee ne poartă către o altă noutate introdusă de realism, și anume cea legată de *subiectele* și *personajele* puse în lumină de roman. În acest sens, ne vedem nevoiți să recurgem tot la comparația cu clasicismul sau chiar cu romantismul. În timp ce tragedia clasică însuflețea personaje desprinse complet de realitate, proiectate într-un timp și spațiu mitice, iar romantismul se concentra pe universul interior, exaltând eul și pasiunile sale, amplitudinea câmpului de acțiune al realismului se mărește și acesta integrează aspecte ale realității interzise până acum în opera literară – banii, sexualitatea, tabuuri sociale, oferind dreptul la reprezentare tuturor categoriilor sociale și cristalizând inclusiv un nou tip de personaj – poporul. Îndreptarea luminii reflectoarelor asupra poporului se datorează în egală măsură unei epoci în care mișcările sociale creează terenul favorabil manifestării plenare a acestei categorii, cât și faptului că el reprezintă o clasă mai aproape de natură și de adevărul simplu și profund, cufundat într-o realitate vulgară și ghidat de o mentalitate populară care se pretează mult mai bine zugrăvirii realiste decât alte categorii: „*Începând din 1830 devine o regulă să judeci o operă literară în raporturile sale cu probleme de actualitate politică și socială*”<sup>163</sup>.

---

<sup>163</sup> Ovidiu Drimba, *Istoria literaturii universale*, Ediție definitivă, volumul 2, Editura Saeculum I.O. și Editura Vestala, București, 1999, p.241.

Într-o epocă în care presiunea maselor populare face să se audă tot mai puternică vocea poporului, clasele de jos, lăsate până acum la periferia reprezentării, nu numai că își recapătă binemeritul „*drept la roman*”<sup>164</sup>, care îi fusese abuziv refuzat de curente anterioare, ci chiar acaparează întreaga forță și energie a scriitorului realist. Năzuința de a reflecta realitatea vie a claselor de jos este dublată de o curiozitate și dorință de înțelegere a acestora și lăsând la o parte orice urmă de sfială sau teamă, scriitorul trebuie să pătrundă cu îndrăzneală în drojdia și dedesubturile societății. În legătură cu acest aspect, demnă de remarcat este și „*tentația unui anumit exotism*”<sup>165</sup> pentru aceste categorii, pentru imaginea stranie și în aparență de nepătruns a acestora, care tentează orice realist. Așadar, cititorul devine spectatorul mut al defilării unei întregi galerii de personaje care anterior curentului realist, nu erau considerate demne de reprezentare artistică: aristocrați, politicieni, clerul înalt, negustori, proprietari, bancheri, mici funcționari, militari, magistrați și ziariști corupți, țărani: „*Prezentându-i, voi fi zugrăvit monstrul modern sub toate fețele, voi fi purtat o societate întreagă în capul meu*”<sup>166</sup>.

Vocea puternică a acestor clase se face acum auzită nu doar prin temele și personajele abordate de romanul realist ci și prin *limbajul* specific acestora – limba populară, argou, jargon, pe care realiștii îl introduc ca o notă de noutate în roman. După ce Dante fusese primul autor care a introdus în creația literară limba poporului, realiștii urmează această tendință aproape lăsată pradă uitării, pentru a aduce o notă în plus de realism diverselor medii din care își extrag eroii.

Însă aceste personaje nu sunt schițate ca niște biete contururi pe o foaie de hârtie, ci ele sunt aruncate în vârtoarea realităților vremii, pe fundalul tulbure al confluenței lumii vechi cu lumea nouă. Zguduită de șocul mutațiilor epocii, în special de impunerea brutală și neașteptată a burgheziei care reușise să înăbușe în sânge iluziile republicanilor de la 1848, conștiința realiștilor ia act de ceea ce o înconjoară și acționează în consecință, reflectând cu fidelitate cursul evenimentelor. *Istoricitatea* este unul din atributele creației realiste, căci corelația artei cu momentul din care se revendică este mai mult decât evidentă. Personajele degajă prin toți porii realitățile secolului al XIX-lea, iar acțiunile lor sunt determinate de evoluția evenimentelor istorice și sociale. Prin date și evenimente exacte istoria își câștigă locul de cinste în roman și împletindu-se cu ficțiunea

<sup>164</sup> Guy Larroux, *Realismul. Elemente de critică, de istorie și de poetică*, Editura Cartea Românească, București, 1998, p.66.

<sup>165</sup> *Ibid.*, p.73.

<sup>166</sup> Ovidiu Drimba, *Istoria literaturii universale*, Ediție definitivă, volumul 2, Editura Saeculum I.O. și Editura Vestala, București, 1999, p.275.

romanescă, asigură suportul formal al ideilor sugerate de roman. Așadar, cele mai mari evenimente mobilizatoare ale secolului al XIX-lea – revoluția de la 1848, Restaurația, Monarhia din Iulie și războiul din 1870 – nu se limitează la a constitui simple elemente de decor sau dimensiune a ficțiunii, ci servesc drept fundal al acțiunii, „forță determinantă ca și drept contrapunct pentru evenimentele particulare”<sup>167</sup>. Dimensiunea biografică a romanului realist, dublată de substratul politic și social al acțiunilor personajelor se contopesc în cursul complicat al istoriei colective a epocii.

Elanul pe alocuri susținut al atitudinii realiste de-a lungul istoriei este temperat de duritatea regulilor estetice ale clasicismului, dintre care una din cele mai importante era principiul *verosimilului* (*vraisemblance*) în opera literară. Susținut cu ardoare de clasici, acest principiu sugerează ideea că arta nu trebuie să reprezinte ceea ce există în realitate, ci ceea ce majoritatea oamenilor admit drept conform cu realitatea. Cu alte cuvinte, verosimilul arată lucrurile așa cum trebuie să fie, cum sunt percepute în general de oameni, exprimând un adevăr posibil, o situație sau personaj ce pot fi plauzibile, demne de crezare în ceea ce privește ancorarea sau inspirarea lor din realitate: „Adevărul este aproape întotdeauna imperfect datorită condițiilor care îl determină și elementelor specifice care îl alcătuiesc. Încă din primele clipe ale existenței, ființe și lucruri se îndepărtează de imaginea lor ideală. Trebuie să căutăm originale și modele în verosimil și în principiile universale ale lucrurilor; acestea nu conțin nici un element material deosebit care să le distrugă perfecțiunea”<sup>168</sup>. În acest spirit, Racine afirma în Prefața la *Fedra* că a încercat să estompeze caracterul odios al Fedrei, considerând că niște cuvinte calomnioase sunt nedemne și prea josnice pentru imaginea unei prințese. Imaginea unei prințese trebuie deci șlefuită în funcție de viziunea oamenilor asupra unei prințese – o persoană deosebită, înzestrată cu noblețe, delicatețe și lipsită de orice vicii.

Această adaptare răspunde astfel și unui alt imperativ al clasicismului – *buna-cuviință* sau *deceța* (*bienséance*), care respinge orice formă de exagerare sau ridiculizare, în numele bunului gust și al preocupării de a nu leza în vreun fel sensibilitatea cititorului. Astfel, „adevărul naturii” și „adevărul literaturii” (H.de Balzac) își revendică fiecare dreptul în opera literară, însă doar cel al literaturii reușește să se impună în această fază de evoluție a literaturii. Cu alte cuvinte, este de dorit ca observația realistă să prevaleze, însă aceasta va preda ștafeta imaginației

<sup>167</sup>Guy Larroux, *Realismul. Elemente de critică, de istorie și de poetică*, Editura Cartea Românească, București, 1998, p.82.

<sup>168</sup>*Ibid.*, p.24.

realiste atunci când anumite aspecte ale unui obiect sau fenomen supuse observației „sunt privite nu în realitatea lor, ci prin apelul la memorie, la imaginație sau la invenție prin care se obține posesia integrală a obiectului”<sup>169</sup>; așadar, orice urmă de carență în experiența directă cu realitatea sau în exercițiul observației poate fi compensată prin imaginație.

Dacă în romantism, sensul noțiunii de verosimil se modifică, acesta fiind legat oarecum de puterea creatoare a imaginației, în realism acest principiu se confundă cu însăși realitatea din două motive: în primul rând istoria în sine este asociată ideii de verosimil, iar apoi, orice aspect observat, indiferent de duritatea lui, face parte din realitate și trebuie redat ca atare în creația literară.

În ajutorul „adevărului naturii” vine o altă condiție a romanului – *sinceritatea*, care este de multe ori încătușată de „adevărul literaturii”: „*Eu nu cunosc decât sinceritatea în artă ... găsesc în ceea ce se cheamă realism primejdii, diminuări, excluderi numeroase, vreau să-mi păstrez întreaga libertate și să dau prima lovitură de târnăcop unei colibe care nu dorește să mă adăpostească*”<sup>170</sup>. Însă sinceritatea în artă nu poate fi pusă în practică decât cu condiția menținerii de către artiști a contactului direct cu realitatea; în consecință, ei trebuie să evite orice formă de distragere a atenției de la aceasta și să-și mențină perseverența indiferent de rezultat: „*Orice romancier trebuie să fie la fel de inocent ca mărul: să producă mereu, fără grija legilor naturii care vor ca arborele să dea în anumiți ani recolte strălucitoare și nimic în anul următor...*”<sup>171</sup>.

Arătam anterior că tendința de reflectare a realității a supraviețuit secolelor într-o formă mai mult sau mai puțin evidentă. „*Natură, tu ești zeița mea!*”, rostea Shakespeare, închinându-se în fața măreției unicei surse de inspirație către care autorul merită să se aplece. Cuvinte care puțin mai târziu au fost întărite de cele ale lui Diderot: „*Natura! Studiați Natura!*”, menite a fi un strigăt de trezire a conștiințelor pe cale să alunece pe o pantă greșită. Căci fiecare epocă, fiecare curent tinde să atragă scriitorul neofit în mrejele noutății și „realității” sale, însă acesta trebuie să-și păstreze consecvența față de adevărata realitate. E drept, fiecare curent oferă propria „realitate” reflectată în operă, însă realismul are menirea de a reflecta realitatea cea mai apropiată de cele ce ne înconjoară. Astfel, aflat în fața celei mai complexe surse de inspirație – realitatea adevărată, Natura, scriitorul este tentat de două modalități de reprezentare: prima îl îndeamnă la copierea întocmai a realității, cu părțile ei bune sau mai puțin bune, iar a doua îl împinge spre

---

<sup>169</sup> Marian Popa, *Realismul*, volumul 1, Editura Tineretului, București, 1969, p.28.

<sup>170</sup> *Ibid.*, p.8.

<sup>171</sup> *Ibid.*, p.8.



modificarea acesteia, prin înfrumusețarea sau exagerarea trăsăturilor negative, ceea ce determină deformarea realității, adică îndepărtarea de însuși țelul curentului realist. Această falsificare a realității este rodul subjugării gândirii de către anumite concepții, idei și principii care devin „factori de limitare ai realului”<sup>172</sup>. Principiul „subiectivității corective”<sup>173</sup> funcționează spontan, involuntar și pare să fie împărtășit deopotrivă de scriitori: „Reproducerea naturii de către oameni nu va fi niciodată o reproducere, nici o imitație, aceasta va fi totdeauna o interpretare” (Champfleury), ca și de filozofi: „Adevărului artei nu-i este îngăduit să fie simplă exactitate – la care se mărginește așa-numita imitație a naturii – ci exteriorul trebuie să se acorde cu un interior care este în concordanță cu sine însuși și care tocmai din acest motiv se poate revela în exterior ca sine însuși”<sup>174</sup>. Chiar și în primul caz, când scriitorul, eliberat de orice idei preconcepute, se avântă cu toată deschiderea spre pătrunderea și zugrăvirea realului, acesta pornește fără să își dea seama, cu un dezavantaj major pentru desăvârșirea operei realiste - acela de a fi întâi de toate o ființă umană, cu o personalitate unică și deci supusă subiectivității, „un subiect care este o sensibilitate, o experiență, un sistem de principii, de prejudecăți, de elanuri”<sup>175</sup>, elemente care îl încolțesc conștient sau inconștient, în ciuda dorinței nestăvilite de a deveni un fotograf al naturii. Așadar, impersonalitatea în artă, retragerea totală a scriitorului din operă pentru a da cuvântul faptelor realului este imposibilă, deoarece personalitatea, eul fiecăruia va constitui întotdeauna un filtru, un factor de selecție și interpretare chiar și involuntară a Naturii și realității: „Reproducerea naturii de către om nu va fi niciodată o reproducere, nici o imitație, ea va fi întotdeauna o interpretare. [ ... ] ... omul, orice ar face pentru a deveni sclavul naturii, este mereu purtat de temperamentul său individual care ține de la unghii până la vârful părului și care-l împinge să redea natura urmărind impresia pe care a primit-o. [ ... ] Este așadar ușor a afirma că omul, nefiind mașină, nu poate să redea obiectele mașinal”<sup>176</sup>. Conștiința, spiritul critic, cultura asimilată, factorii de gust constituie la rândul lor elemente suplimentare de filtrare a realității. Vice-versa este deopotrivă valabilă, deoarece legea nescrisă a armoniei operei literare face ca nici o creație literară să nu fie văduvită de elemente impersonale.

<sup>172</sup> Ibid., p.11.

<sup>173</sup> Ibid., p.17.

<sup>174</sup> Hegel, *Prelegeri de estetică*, I, Editura Academiei, București, 1966, p.161-162.

<sup>175</sup> Marian Popa, *Realismul*, volumul 1, Editura Tineretului, 1969, p.11.

<sup>176</sup> Champfleury, *Despre realitatea în artă*, apud Marian Popa, *Realismul*, volumul 1, Editura Tineretului, București, 1969, pg. 201.

Aparența relativ clară a problemei reflectării realității ascunde însă adâncurile tulburi ale însăși însemnătății termenului *real*, al cărui păienjenis de sensuri atrage scriitorul într-un echivoc greu de combătut. Bâjbâind prin nebuloasa care înconjoară acest termen, ne îndreptăm iarăși plini de speranță către aceeași insulă de claritate oferită de DEX, conform căruia, *real* înseamnă: a) Care are o existență obiectivă, independentă de conștiință sau de voință, care există în realitate; obiectiv, adevărat; b) Ceea ce există, ceea ce este real; realitate; c) Efectiv, indiscutabil, veritabil, iar derivatul său, *realitate* semnificând: a) Existență efectivă, obiectivă; fapt concret, lucru real, stare de fapt; adevăr; b) Materia care există în afara conștiinței omenești și independent de ea. Considerăm că definițiile de mai sus oferă suficiente lămuriri pentru ca scriitorul realist să deschidă ochii mari la ceea ce-l înconjoară și să respingă orice tentație din partea altor tipuri de „realități”: realitatea mitologiei, cea a visului, a călătoriilor imaginare, a istoriei, a lumii reci a reprezentărilor abstracte. Adevărul, realul, realitatea, palpabilul, vizibilul sunt deci condițiile *sine qua non* ale existenței curentului realist: „Adevărul se confundă cu verificabilul și utilul, principii care de altfel vor sta și la baza ideii de realism în literatură”<sup>177</sup>.

Însă realitatea nu este imuabilă, ea este în permanentă transformare, căci, așa cum afirma marele filozof grec Heraclit, „*pantha rhei*”, adică „totul curge”, totul se transformă, iar literatura, prin vocea scriitorului realist, trebuie să țină pasul cu această evoluție. În acest sens, sistemul de convenții care asigură realismul unei literaturi într-un anumit context istoric, politic, social sau economic, trebuie să fie actualizat, adecvat reprezentării noilor realități: „*Realitatea devenită sistem de clișee poate fi reprezentată așa cum este de către literatură, în care caz literatura este realistă; la fel, când literatura a devenit sistem de clișee convenționale prin care realitatea apare deformată, un nou sistem de convenții literare va putea aduce din nou literatura spre realitate*”<sup>178</sup>. Însă scriitorul trebuie să mențină un echilibru în uzitarea acestor clișee, convenții sau principii, fiindcă folosindu-le ca pe niște fire călăuzitoare, acesta le poate cădea sclav, îndepărtându-se astfel tot mai mult de reflectarea realității. Este imperativ ca aceste principii să fie menținute la nivel de unelte, de mijloace necesare pentru atingerea scopului suprem – copierea realității.

Metamorfozarea realității este însoțită de o constantă absolută – determinismul acesteia, căci orice frântură de realitate este determinată din perspectivă temporală, spațială și printr-un complex unic de împrejurări:

<sup>177</sup> Marian Popa, *Realismul*, volumul 1, Editura Tineretului, București, 1969, p.12.

<sup>178</sup> *Ibid.*, p.15.

„Realitatea poate fi considerată ca fiind ansamblul tuturor relațiilor și relator, stabilite la un moment dat și într-un spațiu dat, adică ansamblul care integrează obiectul și subiectul și relațiile dintre ele, rețeaua ambiantă de semne exterioare, care solicită permanent individul uman, ca interioritate capabilă să răspundă solicitărilor, adică să se pună în evidență și să pună în evidență”<sup>179</sup>. De aici și caracterul protestatar al artei realiste: „*Omnis determinatio est negatio*”, susținea Spinoza; cu alte cuvinte, „Orice determinare echivalează cu o negare, adică cu o limitare la o perspectivă care exclude celelalte perspective posibile. Când această perspectivă este cea mai favorabilă obiectului observat, atunci arta va fi realistă”<sup>180</sup>.

Indiferent de calitățile scriitorului, realitatea nu va putea fi niciodată surprinsă în întreaga sa complexitate, ci doar în anumite aspecte sau note distinctive, pe care acesta trebuie să le selecteze cu atenție și să le combine într-un mod original. Capacitatea de selecție și viziunea scriitorului asupra lucrurilor este din nou strâns legată de personalitatea acestuia și de „*particularitățile contactului personal cu aspectele realității, de experiența sa spirituală, afectivă, în plan individual și social*”<sup>181</sup>.

Odată cu noile preocupări ale secolului al XIX-lea, albia curgerii realismului se mărește datorită noilor accepțiuni îmbrăcate de materia sa de inspirație – realitatea. Realitatea înconjurătoare, obiectele, fenomenele și natura umană care o compun fac loc unor noi elemente, unor noi obiecte și fenomene „*generate de efortul constructiv sau distructiv al omului, pe plan material și spiritual*”<sup>182</sup>. Realitatea artificială, construită de om subjugă tot mai mult construcția primordială, cosmică și naturală a lumii: „*Mult din ceea ce ni se arată la prima vedere ca natural în priveliștea terestră este fabricat de om. Realul se identifică, în câmpul foarte general al artelor, cu posibilul ... Posibilul în artă nu trebuie confundat cu ceea ce se întâmplă să existe, empiric vorbind ...*”<sup>183</sup>.

Lansat ca o atitudine naturală de supunere în fața realității și de copiere fidelă a acesteia, realismul a păstrat de-a lungul vremii aceeași concepție de principiu, acumulând însă „*forme tot mai ample, conform realității vieții noastre care se schimbă și se amplifică mereu*”<sup>184</sup>. Această configurație tot mai complexă

---

<sup>179</sup> *Ibid.*, p.12.

<sup>180</sup> *Ibid.*, p.12.

<sup>181</sup> *Ibid.*, p.12-13.

<sup>182</sup> *Ibid.*, p.27.

<sup>183</sup> G. Călinescu, *Cronicle optimistului*, E.P.L., București, 1965, p.328.

<sup>184</sup> Erich Auerbach, *Mimesis. Reprezentarea realității în literatura occidentală*, Editura pentru Literatura Universală, București, 1967, p.617.

transformă realismul dintr-o tendință izolată într-o mișcare literară care se află în strânsă legătură cu evoluția mentalităților și a noilor premise sociale. Însă indiferent de noile straturi acumulate de realism de-a lungul timpului, spiritul acestuia rămâne același, fiind foarte bine surprins de M. Bahtin: contactul dur cu actualitatea, obiectivarea unei lumi devenite familiare, eroul prozaic, nelipsitul element biografic și amalgamul de stiluri și limbaje.

## II.2. Formula realistă a lui Balzac

Așa cum deja am făcut cunoscut, din punct de vedere teoretic, realismul nu s-a anunțat cu surle și trâmbițe prin lucrări de mare anvergură, ci mai degrabă prin teoriile disparate, dar puternic marcante, ale unor voci grăitoare ca Balzac și Flaubert, teorii considerate pietrele de temelie ale realismului, spre care se vor apleca într-o formă sau alta toate generațiile de scriitori realiști.

Balzac, întemeietorul incontestabil al realismului, aduce în centrul atenției imaginea unui romancier complet și complex, care are datoria să fie simultan pictor, istoric, filozof, artist și nu în ultimul rând, moralist.

Deși în esență scriitor, autorul realist trebuie să întreprindă și muncă de pictor, căci ideea centrală a realismului este copierea întocmai a realității. Revoluția industrială, creșterea importanței proletariatului și mișcările muncitorești, dublate de progresul științei și descoperirea fotografiei, care reprezintă o strictă reproducere a realului, constituie noi surse de interes pentru artiști. Îndepărtându-se de la bun început de cele două defecte majore ale romantismului - „*melancoliile languroase și exagerările colorate*” (Ph. Van Tieghem), Balzac distrage atenția de la lumea poleită, falsă și plină de convenții a înaltei societăți, îndemnând la oglindirea oamenilor simpli și a vieții adevărate, deoarece aici se află concentrat „*întreg comicul și tragicul epocii noastre*”<sup>185</sup>.

În acest sens, ceea ce aduce o notă de noutate în roman sunt detaliile, care vor fi preluate din realitatea contemporană și nu din imaginație sau istorie, acestea limitându-se la a asigura doar cadrul operei, forma în care se va „turna” conținutul acesteia. Diversitatea mediilor sociale - țărănime, burghezie, aristocrația scăpătată, politicieni, avocați, notari, grefieri, magistrați, gazetari, medici, etc. - oferă scriitorului un bogat material de inspirație: „*Il faut vivre, - primum vivere, deinde philosophari - pour vivre, il faut manger; pour manger, il faut de l'argent; pour avoir de l'argent, il faut travailler; pour travailler, il faut apprendre, savoir,*

---

<sup>185</sup> Ovidiu Drimba, *Istoria literaturii universale*, Ediție definitivă, volumul 2, Editura Saeculum I.O. și Editura Vestala, București, 1999, p.242.

*exercer un métier, c'est-à-dire être l'homme d'une profession, d'une condition, d'une classe déterminées. C'est ainsi que s'est introduite dans le roman la diversité des conditions, chacune caractérisée par les traits qui lui sont propres, retracée dans les conversations des personnes, et reproduite pour ainsi dire jusque dans la nature de l'intrigue*<sup>186</sup> și împletind acuratețea observației, luciditatea gândirii și spiritul analitic, acesta va surprinde detaliile exterioare pe care le va combina în plan literar într-o operă originală, reunindu-le în legătură cu o aventură sau un personaj în care se revelă o pasiune care le justifică prezența în operă. Două medii atrag cu deosebire atenția marelui scriitor - lumea spitalelor și cea a justiției, nemaibordate până în acel moment, căci în opinia acestuia, medicul e confidentul „*exceselor la care duc pasiunile, așa cum oamenii legii sunt martorii a ceea ce produce conflictul intereselor*”. Setea de a reproduce realitatea în cele mai mici amănunte poate arunca scriitorul pe drumul greșit al excesului de amănunte, care îl obligă pe cititor să se oprească în fața unui tablou static, în care mozaicul de detalii riscă să-l deruteze și să piardă din vedere firul narativ. Acest dezechilibru poate la fel de bine să fie inserat de scriitor cu scopul precis de a distra atenția cititorului de la „*fragilitatea sau neverosimilitatea construcției narative, schematismul sau convenționalismul ei*”<sup>187</sup>. Deși zugrăvirea spațiului material, fizic, comunicabil prin simțuri, a realului concret și a detaliului exterior devine prioritatea scriiturii realiste, acestea nu sunt suficiente în opera realistă, căci scriitorul trebuie să meargă mai departe și cu ajutorul spiritului său intuitiv, să pătrundă dincolo de suprafață, de ceea ce se vede, direct în sufletul și în lumea morală a insului analizat, ai cărei poli principali sunt pasiunile și interesele: „*Ancheta asupra vieții interioare și morale trebuie să funcționeze paralel anchetei asupra vieții exterioare și sociale – una luminând, aprofundând, corijând pe cealaltă*” (Paul Bourget).

Îndemnat inițial doar să ofere o vastă pictură a societății contemporane fără s-o idealizeze și într-un spirit de obiectivitate, să aleagă cu multă grijă din varietatea de „*infinite împrejurări mărunte*”<sup>188</sup> din care este constituită viața, scriitorul realist este invitat apoi să meargă mai departe, să se aventureze dincolo de simpla descriere a faptelor, la descifrarea condiționărilor sau a cauzelor care produc anumite efecte în viața cotidiană, a „*principiilor naturale*”<sup>189</sup> sau a legilor care jalonează existența umană. Refuzând să se complacă în suficiența de a fi un

---

<sup>186</sup> Ferdinand Brunetière, *Le Roman naturaliste*, C.Lévy, Paris, 1883, p.258-259.

<sup>187</sup> Marian Popa, *Realismul*, volumul 1, Editura Tineretului, București, 1969, p.28.

<sup>188</sup> Ovidiu Drimba, *Istoria literaturii universale*, Ediție definitivă, volumul 2, Editura Saeculum I.O. și Editura Vestala, București, 1999, p.242.

<sup>189</sup> *Ibid.*, p.242.

simplic „arheolog al vieții sociale”<sup>190</sup>, scriitorul realist caută să descopere „sensul lăuntric al aglomerării imense de tipuri, pasiuni și evenimente”<sup>191</sup>, cu scopul de a surprinde „forța motrice a societății”<sup>192</sup>, strânsa legătură cauzală dintre cele de mai sus: „un eveniment petrecut pe pământ, indiferent de înrâurirea sa asupra realității de aici și de acum, nu înseamnă numai evenimentul ca atare, ci în același timp și un altul pe care îl vestește sau îl confirmă prin repetare; iar legătura dintre evenimente nu e privită îndeosebi ca o dezvoltare temporală sau cauzală, ci ca o unitate în cadrul planului divin, aceste evenimente fiind verigile și oglindirile lui”<sup>193</sup>. Romanul preia astfel din îndatoririle istoriei, căci Balzac își propune să ofere o „istorie a moravurilor” epocii lui, redând imaginea completă a unei civilizații. Realistii doresc în consecință să completeze și să îmbogățească istoria oficială, dezvăluind publicului aspectul său privat.

În demersul său de a desprinde anumite legi ale lumii contemporane, scriitorul realist trebuie să facă apel la calitatea sa de savant și filozof. Filozofia care ar trebui să-l îndrume pe romancier îi aparține lui *Geoffroy Saint-Hilaire*, al cărui discipol se declară Balzac. Făcând analogie între universul uman și cel animal, teoria lansată de Balzac în Prefața la *Comedia Umană* sugerează că nu există decât un singur tip de animal, un singur „tipar pentru toate ființele organizate”, iar acesta adoptă caractere diferite, în funcție de mediul în care trăiește. Sprijinindu-se pe viziunea conform căreia „societatea se aseamănă cu natura”, Balzac susține că în universul uman, omul nu poate fi caracterizat nici bun, nici rău, el este produsul societății, iar societatea creează diferențierile în rasa umană și constituie cauza feluritelor caractere, așa cum clima și condițiile materiale diverse au produs de-a lungul timpului diferențierea speciilor de animale. Însă indivizii care alcătuiesc fiecare specie umană sunt la rândul lor foarte diferiți unul de altul, și asta se datorează originii, educației, profesiei, relațiilor interumane și chiar unui element nou – *inteligenta* (ce complică acțiunea mediului social) și ca urmare, a faptului că fiecare individ are posibilitatea, pe parcursul vieții sale, să-și schimbe complet clasa socială și să sufere metamorfozeze în universul său interior, căpătând caractere cu totul noi. Contrazicându-l pe Rousseau, care susținea că societatea nu face altceva decât să corupă ființa umană, Balzac ne sugerează că societatea perfecționează ființa umană, însă atunci când interesul primează, și acest

---

<sup>190</sup> *Ibid.*, p.271.

<sup>191</sup> *Ibid.*, p.271.

<sup>192</sup> *Ibid.*, p.271.

<sup>193</sup> Erich Auerbach, *Mimesis. Reprezentarea realității în literatura occidentală*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1967, p.618.

lucru se întâmplă de cele mai multe ori, acesta anulează efectul binefăcător al societății, favorizând dezvoltarea înclinațiilor negative ale omului. În acest context, singurele care ar putea să dresese tendințele depravate ale omului sunt religia, în special catolicismul, și regalitatea. În altă ordine de idei, în timp ce viața animalelor este extrem de simplă și nu scoate la iveală vreo dramă, „*starea socială are hazarduri pe care Natura nu și le permite, căci ea este Natura plus Societatea*”. În schimb omul, printr-un fel de instinct care-i este propriu, transpune viața sa interioară în aspectul său exterior (veșminte, mediu de viață, fizionomie, fapte, gesturi, fel de a vorbi, idei, etc.), punând în lumină „*unitatea demonică a mediului cu omul*” (E.Auerbach). Toate aceste detalii pulsează de semnificații, aproape devenind personaje secundare în roman, al căror rol este acela de a sublinia noi nuanțe ale personajului zugrăvit. Exaltarea detaliului precis dă roade nebănuite, cum ar fi cultul pitorescului, manifestat sub aspect lingvistic, caracterologic, vestimentar, geografic, etc. Însă și acest atribut al scriiturii realiste își are reversul său mai puțin plăcut și ne referim aici la capcana meticulozității și a luxului excesiv de amănunte care grevează asupra bunei percepții a firului narativ.

Realismul coboară personajul din timpul mitic în care îl menținuse clasicismul și îl proiectează în realitatea imediată, în prezentul istoric și contemporan, pe fundalul epocii. Personajul își pierde astfel valoarea arhetipală și nu mai reprezintă un adevăr proiectat într-un timp etern, ci se vede ancorat într-un timp concret, care curge și se transformă neîncetat, punându-și tot mai mult amprenta asupra sa: „*Operele lui Balzac nu mai năzuiesc construcția de arhetipuri eterne, ci spre o „macroscopie” a societății în care omul este integrat într-un flux istoric foarte mobil. Realizată dintr-o asemenea perspectivă, opera lui Balzac sugerează o permanentă devenire, liniile ascendente interferându-se cu cele coborâtoare*”<sup>194</sup>. Scriitorul se vede astfel transformat în istoric, iar datoria sa sfântă este de a oferi „*o mare imagine a prezentului*”<sup>195</sup>, personajele creionate de el trebuind să fie „*concepute în măruntaiele vremii lor*”<sup>196</sup> și „*legate de marile interese ale vieții*”<sup>197</sup>. În legătură cu acest deziderat se află și demersul insolit al lui Balzac de a pleca urechea la diversele tipuri de limbaj detectate în mediile sociale analizate, inițiativă care a determinat consemnarea „*de l'exacte terminologie des ateliers, le solécisme commercial, le barbarisme industriel, la catachrèse des*

<sup>194</sup> Prefață de Romul Munteanu la Erich Auerbach, *Mimesis. Reprezentarea realității în literatura occidentală*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1967, p.XIX.

<sup>195</sup> Ovidiu Drimba, *Istoria literaturii universale*, Ediție definitivă, volumul 2, Editura Saeculum I.O. și Editura Vestala, București, 1999, p.271.

<sup>196</sup> *Ibid.*, p.271.

<sup>197</sup> *Ibid.*, p.271.

halles, la synecdoque de la rue, langue vivante, a-t-on dit, mais plutôt langue barbare, en ce qu'elle est toujours abrégative du souci de bien dire et libératoire de l'obligation de penser".<sup>198</sup>

Proiectate pe scena vieții epocii, personajele realiste reprezintă crâmpoie ale întregului social, ale cărui frământări le transpun cu fidelitate. În această postură, personajele îndeplinesc un alt deziderat al autorului, acela de a dezvălui generalul prin particular și respectiv, de a determina particularul prin intermediul generalului, evidențiind astfel o altă trăsătură a realismului – partinitatea, care „se referă la faptul că orice operă fiind o parte a realității, realitatea va fi reprezentată prin parte, deci ca tendință”<sup>199</sup>. Urmărind lupta personajului cu greutățile existenței, scriitorul caută să dea viață „tipului individualizându-l, individului tipizându-l”<sup>200</sup>, generalizând elementele observației concrete până la a le atribui valoarea tipicului. Tipicul este „universalul estetic și corespunde în planul artei la ceea ce este conceptul și legea în planul științei. Tipicul nu e simbolul abstract, nici media caracteristicilor comune ale unei individualități aparte; tipicul e tendința fundamentală care se poate găsi în orice fragment al realității, și care e necesar a reuși și să-l culegem, abstrăgându-l din individul concret în care se manifestă” (Carlo Salinari). Însă redarea cu fidelitate a amănuntelor exterioare este doar o etapă a datoriei literare a scriitorului față de personajul său, căci întregirea acestuia depinde de trăirea pe care el o comunică celui dintâi, pentru a prinde viața: „Scriitorul trebuie să analizeze toate caracterele, să-ncerce toate moravurile, să parcurgă globul întreg, să resimtă toate pasiunile, înainte de a scrie o carte”.

Tabloul epocii pe care dorește atât de mult Balzac să-l ofere cititorilor nu ar fi complet fără un element surpriză pentru romanul secolului al XIX-lea - revenirea acelorași personaje în diferite povestiri, ca niște elemente de legătură între părțile aceluiași tablou. Recurența acestor personaje ne preilejuiește ocazia de a le urmări evoluția în marasmul vieții și modelarea lor sub influența mediului în care își duc existența.

Nu mai puțin importantă este calitatea de moralist a scriitorului realist. Orice încercare de transcriere a moravurilor epocii trebuie să ascundă o lecție morală, deoarece scopul primordial al romanului realist este evoluția pozitivă a societății. Lecție morală ascunsă, pentru că aceasta trebuie oferită indirect, prin exemple și situații clare, în special negative, care să demonstreze consecințele oricărui viciu

---

<sup>198</sup> Ferdinand Brunetière, *Le Roman naturaliste*, C.Lévy, Paris, 1883, p. 259.

<sup>199</sup> Marian Popa, *Realismul*, volumul 1, Editura Tineretului, București, 1969, p.20.

<sup>200</sup> Ovidiu Drimba, *Istoria literaturii universale*, Ediție definitivă, volumul 2, Editura Saeculum I.O. și Editura Vestala, București, 1999, p.272.



sau pasiuni. În opinia marelui scriitor realist Balzac, cea mai bună lecție morală poate fi oferită printr-un efect de contrast, căci doar punând față în față albul cu negrul, virtutea cu viciul sau binele cu răul se poate demonstra diferența majoră dintre ele, obligând indirect cititorul să urmeze exemplul celor buni și drepti. În acest scop, romancierul trebuie să fie uneori crud și întotdeauna îndrăzneț, să întreprindă lungi și minuțioase anchete, pentru a aduna noi documente din mediile cele mai diverse și să efectueze investigații oneste, toate acestea cu scopul unic de a valorifica adevărul.

### II.3. Impersonalitatea artistică a lui Flaubert

Complexitatea personalității romancierului, așa cum fusese ea exaltată de Balzac, este redusă de către Flaubert la o unică și definitorie trăsătură – cea de artist. Căci oricât de copleșitoare ar fi povara realității, Flaubert ține să ne reamintească faptul că literatura aparține totuși artei, iar scriitorul trebuie să fie în primul rând un artist și să pună pe primul plan calitatea formei și expresiei operei literare.

Flaubert se dezice la început de realiștii deja consacrați, și paradoxal, ajunge să se dedice realismului tocmai din dispreț pentru realitatea atinsă de putreziciune: „*Lucrez cu un dezinteres absolut și fără gânduri ascunse, fără preocuparea ulteriorului*” (Scrisoare către Louise Colet, 9 august 1846), „*Nu fac « lucrul dezolant » din plăcere, credeți-o, dar nu-mi pot schimba ochii! Cât despre « lipsa mea de convingere », vai! convingerile mă sufocă. Plesnesc din cauza mâniei și a indignărilor înăbușite [ ... ] În legătură cu prietenii mei, dvs. adăugați « școala mea ».* Dar îmi prăpădesc temperamentul pentru a mă strădui să nu am o școală! *A priori, le resping pe toate*” (Scrisoare către George Sand, decembrie 1875), „*Și notați că repudiez ceea ce s-a convenit să se numească realism, chiar dacă aș fi fost făcut unul din pontifii săi*” (Scrisoare către George Sand, 6 februarie 1876), încercând să o ascundă sub poleiala unei scrieri atât de bine adusă din condei, încât aceasta devine o realitate în sine.

Dacă la Balzac „fondul” operei literare primează odată cu aservirea acesteia de către o oarecare teză socială, politică sau chiar morală, la Flaubert, balanța înclină considerabil în favoarea „formei”, a frumuseții artistice, care este acum ridicată la nivel de scop suprem: „*Caut mai presus de orice frumusețea, de care tovarășii mei sunt destul de puțin preocupați. Îi văd insensibili atunci când eu sunt răvășit de admirație sau de oroare*” (Scrisoare către George Sand, decembrie 1875). Această schimbare de situație nu exclude orice ideal moral, deoarece

frumusețea morală este redată prin însăși frumusețea artistică. Opera de artă nu trebuie înjosită prin transformarea ei într-un mijloc de lansare a unor concepții, ci trebuie înnobilită prin transformarea ei în scop, romancierul fiind „înainte de toate un artist, al cărui scop este să producă o operă de artă perfectă”.

Originalitatea concepției flaubertiene despre creația literară se manifestă tocmai în modul prin care poate fi atinsă această perfecțiune artistică. Aceasta este condiționată de capacitatea autorului de a rămâne impasibil și imparțial în fața obiectului studiat și de a-și ține în frâu emoțiile și sentimentele, aducând astfel creația literară cât mai aproape de știință: „Cred că marea artă este științifică și impersonală. Trebuie ca printr-un efort de spirit să te transporte în personaje și să nu le atragi la tine”<sup>201</sup> și „Dar cu idealul pe care-l am despre Artă, cred că nu trebuie să arăți nimic din tine, și că artistul nu trebuie să apară mai mult în opera sa decât Dumnezeu în natură. Omul nu este nimic, opera este totul!” (Scrisoare către George Sand, decembrie 1875). Însă toate aceste eforturi de suprimare a interiorității pot fi zădărnice de iluminarea neașteptată a inspirației, o stare de euforie temporară, care poate deturna scriitorul de la scopul său principal, acela de a observa atent realitatea. Așadar, alături de imparțialitate și impasibilitate, observația ajută la întărirea calității de roman realist, care obligatoriu trebuie să o dubleze pe cea de roman „artist”. Această observație trebuie îndreptată spre ceea ce furnizează materialul creației realiste, și anume faptele adevărate, amănuntele curente și personajele în tot ceea ce au ele mai general și tipic, respingând unicul și particularul. Personajele nu sunt împărțite în pozitive și negative, ci ele sunt pictate întocmai, decupate fiind din existența medie și mediocră a secolului al XIX-lea, o existență în care „meschinăria, platitudinea, imbecilitatea individuală și de masă”<sup>202</sup> smulg autorului o ironie și un cinism greu de stăpânit.

Oricât de puternic ar fi glasul realității, romancierul trebuie să urmărească ritmul, sonoritatea, proporționalitatea și armonia operei literare, adică învelișul exterior care îi conferă acesteia perfecțiunea: „Unitatea, unitatea, totul se află în acest cuvânt! Ansamblul, iată ce lipsește tuturor celor de azi, celor mari, ca și celor mici. Mii de frumoase părți, și nu o operă. Strânge-ți stilul, fă-ți o țesătură suplă ca mătasea și tare ca o armură de zale” (Scrisoare către Louise Colet, 14 octombrie 1846). Extremismul acestei tendințe merge până la exaltarea unei creații de formă pură, în care materialul oferit de realitate să fie complet îndepărtat sau să constituie cel mult un pretext pentru manifestarea plenară a stilului, pentru a construi un roman pur abstract: „Ceea ce mi se pare frumos, ceea ce aș vrea să fac

<sup>201</sup> Marian Popa, *Realismul*, volumul 1, Editura Tineretului, București, 1969, p.52.

<sup>202</sup> *Ibid.*, p.53.

*este o carte despre nimic, o carte fără legături exterioare, care să se sprijine pe ea însăși numai prin forța internă a stilului ei, așa cum pământul, fără a fi susținut, se ține în aer, o carte care aproape că n-ar avea subiect sau cel puțin în care subiectul ar fi aproape invizibil, dacă se poate. Operele cele mai frumoase sunt acelea în care există cea mai puțină materie; cu cât expresia se apropie de gândire, cu cât cuvântul se lipește și dispare, cu atât e mai frumos. Cred că viitorul Artei se află în aceste căi”* (Scrisoare către Louise Colet, 10 ianuarie 1852).

Așadar, în lupta acerbă dintre realist și artist, cel care câștigă este artistul, lucru susținut de însuși Flaubert, care considera că „*realismul este o chestiune de stil*”, o conciliere a artei cu realitatea, el reușind în acest sens să îndeplinească în mod armonios „*scrupulele realismului și gustul artistului pur*” (Ph. Van Tieghem).



# CAPITOLUL III.

## NATURALISMUL – COPILUL REBEL AL REALISMULUI

### III. 1. Navigând printre sensuri

Sonoritatea aparent lămuritoare a vocabulei *naturalism* ispitește cititorul pe un tărâm semantic plin de capcane, ale cărui numeroase straturi suprapuse i se dezvăluie acestuia pline de mister, pe măsură ce același cititor sondează tot mai adânc străfundurile înțelesurilor lor. Termenul *naturalism* nu reușește să se sustragă nici el ambiguității și nebuloasei care planează asupra oricărui concept marcat de sufixul „-ism”, datorate incapacității cititorului de a-l încadra într-una dintre categoriile cu care operează istoria literaturii – tendință, doctrină, mișcare, școală sau curent literar.

Oboseala cititorului care „aleargă” printre înțelesuri se mai ostiește odată cu speranța unui refugiu semantic oferit de dicționar. În acest sens, dicționarul *Littre* (1874) a constituit multă vreme o autoritate în introducerea și definirea acestui concept, considerat „*système de ceux qui attribuent tout à la nature comme premier principe*”<sup>203</sup>. Odată cu impunerea în forță a termenului, acesta a îmbrăcat noi accepțiuni, consemnate chiar și de alte dicționare, dintre care menționăm *Le Dictionnaire étimologique de la Langue Française* (1932) al lui Bloch și von Wartburg: „1748, terme savant de philosophie; en 1735, terme médical au sens de « caractère naturel, nature »; a servi à désigner une école d'art au XIX<sup>e</sup> siècle. L'expression « école d'art » ne présente aucune ambiguïté si on se réfère à l'article *Réalisme*, 1855 (de Goncourt), *Réaliste*, 1857 (Champfleury), comme termes d'art et de littérature”<sup>204</sup>. Ponderea tot mai mare a accepțiunii literare a termenului este evidențiată în 1967 de *Le Petit Robert*, care, deși atribuia termenul în principal filozofiei și picturii, insistă cu precădere asupra sensului literar, definindu-l ca: „*Doctrine, école qui proscrie toute idéalisation du réel et insiste principalement sur les aspects qui, dans l'homme, relèvent de la nature et de ses*

<sup>203</sup> Pierre Cogy, *Le Naturalisme* (Vème édition), Presses Universitaires de France, Paris, 1976, p.5.

<sup>204</sup> *Ibid.*, p.5.

lois”<sup>205</sup>. Însă această accepțiune se impune definitiv odată cu apariția în 1971 a volumului *Encyclopaedia Universalis*, care eclipsa toate sensurile complementare ale termenului, insistând doar pe cel literar: „*Etranglée dans son carcan doctrinal, enfermée dans l'obsession de certains thèmes, énervée par l'abus de grosses épices, déchirée, enfin, entre ses exigences « documentaires » et ses préoccupations malgré tout « artistiques », l'« école naturaliste » a péri; mais elle aura marqué un tournant, permis à quelques tempéraments de s'affirmer et laissé un copieux héritage; une postérité dispersée se la partage, non sans ingratitude*”<sup>206</sup>. În demersul nostru de limpezire a înțelesurilor conceptului de *naturalism* nu puteam desconsidera importanța *Dicționarului Explicativ al Limbii Române* (1975), care oferă o definiție complexă a termenului, axată în principal pe accepțiunea literară: „1. Curent sau tendință în artă sau literatură, care se caracterizează prin observarea riguroasă a faptelor din realitatea obiectivă, prin redarea lor fidelă, adesea lipsită de interpretare și de selectare artistică, prin preferința pentru aspectele urâte, vulgare ale naturii omenesti, etc. 2. Concepție filozofică care exclude supranaturalul, ridicând natura la gradul de principiu suprem. 3. Teorie etică care întemeiază noțiunea binelui pe un principiu „natural”, adică pe un principiu situat în afara moralei (evoluție biologică, plăcere, etc.), viața morală fiind o prelungire a celei biologice.”

### III.1.1. Izvorul filozofic al vocabulei

Dincolo de evidenta îmbogățire semantică a termenului de-a lungul vremii, cu accepțiuni mai mult sau mai puțin contestate, izvorul acestui concept aparține cu siguranță filozofiei. Originea vocabulei și constituirea sa pornind de la radicalul *natura* ne deschid ochii asupra lumii înconjurătoare, materiale, fizice, unde toate elementele sale constitutive – de la ființa umană la floră și faună, de la microcosmos la macrocosm, au inspirat credințe și concepții filozofice bine împământenite.

Ideea de natură a fost prima dată conștientizată și cristalizată de gânditorii greci din antichitate, care o percepeau ca pe un organism viu, în continuă mișcare, manifestată însă nu haotic, ci urmând o traiectorie ordonată și organizată, imprimată de o sclipire intrinsecă, de o minte care în calitatea sa de „*element cârmuitor, element dominant sau regulator*”, impune ordine în toate lucrurile, făcând ca lumea naturii să nu fie „*doar vie ci și inteligentă, nu doar un viețuitor*”

<sup>205</sup> *Ibid.*, p.6.

<sup>206</sup> *Ibid.*, p.6.

uriaș cu un „suflet” și o viață proprie, ci și un viețuitor rațional cu o „minte” proprie”.<sup>207</sup> Valul noilor mentalități sedimentate de Renaștere au distorsionat această primă concepție despre natură, smulgându-i acesteia aspectele care o însuflețeau și îi confereau inteligență. Cosmologia renascentistă susținea că ordinea care stăpânește universul și tiparul după care fenomenalitatea lumii își urmează cursul sunt tot expresia unei forme de inteligență, însă a unei inteligențe extrinseci, a creatorului divin al naturii, care convertește lumea percepută de greci ca organism, într-o lume concepută ca „un mecanism în sens literal al cuvântului, un aranjament de părți corporale concepute, puse laolaltă și pornite pentru un scop determinat de o minte aflată în afară”.<sup>208</sup> Spre sfârșitul secolului al XVIII-lea însă, o nouă cosmologie (care împrumută consistente elemente din cele două anterioare, însă respinge aspectele mistice, misterioase sau nedemonstrabile ale naturii), impune abordarea lumii naturale din perspectivă științifică, evidențiind „analogia dintre procesele lumii naturale studiate de oamenii de știință și vicisitudinile vieții umane studiate de istorici”.<sup>209</sup> Eferescența studiilor istorice și științifice, ocazionate de impunerea filtrului gândirii și al științei, a adus în miezul preocupărilor ideea de progres, care sub bagheta magică a unor cercetători (ca Charles Darwin) a îmbrăcat haina evoluției și nestatorniciei lumii naturale, guvernată de o întreagă serie de legi naturale.

În acest sens, din punct de vedere filozofic, naturalismul susține existența unei singure lumi, naturale, așa cum este ea înfățișată de știință, o lume în care oamenii sunt complet integrați: „*Tout finit par s'êteindre dans la nature; le rat, c'est l'image de la vie! Nous subissons la loi commune!*”<sup>210</sup> și în care orice element supranatural se dovedește superfluu. Tot ceea ce suntem și facem are legătură cu lumea înconjurătoare și cu anumite circumstanțe care ne depășesc. Fiecare dintre noi constituie un proces natural în desfășurare și fiecare aspect al acestui proces este cauzat de ceva și constituie o cauză în sine. Fiecare om reprezintă rezultatul unei cauze și înțelegerea modului în care am fost „cauzați” ne dă putere și control, încurajând compasiunea și umilința. Înțelegând faptul că liberul nostru arbitru, conștiința noastră și chiar abilitățile noastre cele mai mari au o cauză materială, naturalismul oferă o notă de vrajă asupra lumii materiale, permițându-ne să ne simțim confortabil în acest univers.

---

<sup>207</sup> Robin G. Collingwood, *Ideea de natură. O istorie a gândirii cosmologice europene*, traducere din limba engleză de Alexandru Anghel, Editura Herald, București, 2012, p.15.

<sup>208</sup> *Ibid.*, p.18.

<sup>209</sup> *Ibid.*, p.24.

<sup>210</sup> J.-H. Bornecque, P. Cogny, *Réalisme et Naturalisme. L'Histoire. La Doctrine. Les Œuvres*, Hachette, Paris, 1958, p.11.

Esența naturalismului este redată de ideea că ființele umane fac parte integrantă din lumea naturală și nu există nimic supranatural în legătură cu omul. Naturalismul are la bază știința care arată că fiecare aspect al ființei umane provine din natură, are legătură cu aceasta și poate fi înțelesă doar în legătură cu ea.

Naturalismul susține ideea că noi nu avem suflete care să supraviețuiască după moarte, suntem creaturi pur fizice, efecte ale unei cauze; nu avem liber arbitru și nu putem alege sau lua decizii, deoarece suntem complet „cauzați” în tot ceea ce realizăm. În schimb, ca indivizi, suntem o parte a desfășurării naturale a universului în toată complexitatea sa. Înțelegând faptul că suntem doar „efecte” și conștientizând felul în care am fost creați („cauzați”) – moștenire genetică, educație, mediu social – ne putem spori considerabil capacitatea de control și previziune în viața personală și socială. Deoarece nu avem legătură cu modul în care am fost creați și cu comportamentul dobândit, nu putem fi acuzați de ceea ce facem și devenim mai îngăduitori și înțelegători cu ceilalți. Fiindcă oamenii nu s-au creat singuri, responsabilitatea pentru caracterul și comportamentul lor nu le aparține, aceste elemente depinzând de îngemănarea de factori care au participat la crearea lor.

Lumea poate fi înțelesă doar prin știință și nu prin tradiție, intuiție, revelație, religie sau texte sacre. Evidențiind legăturile cauzale dintre fenomene, știința reunește totul într-un întreg unic, natural, cu nenumărate fațete. Ființele umane nu sunt reduse la niște biete mecanisme sau roboți, ci ni se arată cum natura a creat în noi în mod minunat niște organisme complexe și cu mare capacitate de adaptare, înzestrate cu gândire dar și capacitatea de a suferi și de a se bucura.

Naturalismul ne arată cum conștiința și liberul arbitru exclude procesele supranaturale. Suntem ființe complet fizice, materiale, o colecție complexă și foarte bine organizată de atomi, molecule, celule, neuroni, mușchi, oase, etc., toate rezultate prin evoluție. Nu înseamnă ca omul nu are minte, dar mintea și conștiința sunt rezultatele acțiunii creierului, acțiune care este pur fizică. Deoarece creierul este foarte complicat, iar constituția biologică a fiecărui om și mediul în care a crescut sunt unice, fiecare ființă umană este unică și diferită. Astfel, a fi o ființă pur fizică nu înseamnă a-ți pierde individualitatea. Fiind persoane naturale, fizice, tot ceea ce facem și suntem are legătură cu natura, cu cultura noastră și societatea. Suntem produse ale geneticii și ale mediului social și familial, iar dezvoltarea noastră din nou-născuți în adulți este un proces de cauză-efect, ceea ce motivează felul nostru de a fi și de a acționa.

Ceea ce ne caracterizează este lipsa liberului arbitru, care este puterea de a face ceva fără a fi determinat de anumite cauze. Liberul arbitru presupune o



separare de natură, ceea ce contravine concepției naturaliste care susține ideea că suntem complet integrați în natură. Gândurile, sentimentele, experiențele și comportamentul nostru fac parte din noi și sunt controlate de ceea ce suntem.

Așadar, naturalismul este teoria metafizică ce susține ideea că toate fenomenele pot fi explicate în funcție de legi și cauze naturale. Acesta consideră că universul este o „mașină” sau un „organism” vast, fără un scop anume și indiferent la dorințele și nevoile omului. Acesta nu neagă sau confirmă existența lui Dumnezeu, doar că susține inutilitatea acestuia în investigația științifică, ce trebuie să se limiteze în schimb doar la explicarea fenomenelor empirice, fără a face referire la forțe, puteri și influențe supranaturale.

### III.1.2. De la filozofie la literatură via știință

Variatatea definițiilor naturalismului creionează un câmp semantic ce înglobează două domenii bine delimitate: societate și știință. Într-adevăr, preaplinul definiției naturalismului nu se putea limita la domeniul filozofiei, acesta revărsându-se în continuare spre domeniul științei, mai exact al științelor naturale, unde pătrunde prin forma sa derivată – *naturalist*, desemnând orice persoană dedicată studiului științelor naturale și elementelor constitutive ale lumii naturale înconjurătoare. Iar acest lucru nu era deloc întâmplător într-o perioadă în care preocuparea pentru descoperirea misterelor naturii și pasiunea pentru știință și enciclopedism erau hrănite de ideologiile începutului de secol al XIX-lea (ex. fiziologia lui Cabanis, senzualismul lui Destutt de Tracy, ideea de progres a lui Condorcet), precum și de cercetările sau chiar descoperirile unor personalități științifice, pe care le-am enumerat deja.

Triada domeniilor cu care termenul *naturalism* a intrat în rezonanță este întregită de domeniul literaturii, unde migrația acestuia s-a produs în mod firesc odată cu secolul Luminilor, a cărui filozofie se folosește de acesta pentru a exalta spiritul materialist și raționalist care i-a constituit esența. Însuși Diderot caracteriza naturaliștii drept „*ceux qui ont pour métier de bien observer la nature et pour religion unique celle de la nature*”, „*ceux qui n'admettent point de Dieu, mais qui croient qu'il n'y a qu'une substance matérielle revêtue de diverses qualités*”<sup>211</sup>.

Dat uitării după această perioadă, termenul este redescoperit doar în 1839, când Saint-Beuve eticheta filozofia secolului al XVIII-lea „*le matérialisme ou le panthéisme, ou encore le naturalisme, comme on voudra l'appeler*”<sup>212</sup>. Însă acesta

---

<sup>211</sup> *Ibid.*, p.43.

<sup>212</sup> *Ibid.*, p.44.

reintră modest în scenă doar în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, grație tot criticii de artă (prin intermediul căreia fusese pus în circulație și termenul *realism*), prin vocea lui Baudelaire și a lui Castagnary care la Salonul din 1863, semnalau prezența unor lucrări ce păreau să se reunească sub umbrela aceleiași școli „naturaliste” nou încheigate, pentru care „*l'art est l'expression de la vie sous tous ses modes et à tous ses degrés, et que son unique but est de reproduire la nature en l'amenant à son maximum de puissance et d'intensité: c'est la vérité s'équilibrant avec la science*”.<sup>213</sup> Într-adevăr, pictura decadentă a acelei epoci (în special tablourile lui Manet dintre care cea mai controversată a fost *Olympia*), revoltătoare și apocaliptică pentru cei reticenți la schimbare, a trezit în Zola la Salonul din 1866 dorința de libertate și descătușare a energiilor artistice, de creativitate și originalitate, smulgându-i acestuia formularea idealului său artistic: „*O operă artistică e un colț al creației văzut printr-un temperament*”.<sup>214</sup> Conștientizarea expansiunii tot mai mari a unei noi tendințe artistice este dezvăluită în aceeași perioadă de folosirea cuvântului „*natură*” (care sintetiza tocmai esența acestei tendințe) de 26 ori în cadrul aceluiasi Salon din 1866<sup>215</sup>, pentru ca doi ani mai târziu, în cadrul Salonului din 1868, derivatul său - „*naturalism*”, să fie rostit pentru a caracteriza pictura lui Pissarro care „*nu e nici poet, nici filozof, ci pur și simplu un naturalist, creator de ceruri și de pământuri*”.<sup>216</sup> În timp, intuind potențialul creator al noii tendințe, vizionarul Zola o fixează pe aceasta definitiv în realitatea vremii prin eticheta de „*școală naturalistă*”, prilejuită la Salonul din 1875 de pânzele realiste ale lui Manet, care anunță „*școala naturalistă pe care o visez în vederea reînnoirii artei și lărgirii creației omenești*”<sup>217</sup>, și reluată în 1878 în legătură cu pictorul Courbet, care în opinia sa, a pus „*pe o bază solidă noua formulă a școlii naturaliste*”. Mai mult, ca o recunoaștere supremă a amploarei noului curent, acesta este asociat în 1879 în același context al artelor frumoase, cu alte curente literare: „*naturalismul, impresionismul, modernitatea, cum vrem să o numim, domină în clipa de față Saloanele oficiale*”.<sup>218</sup> Această asociere evidențiază, dacă mai era nevoie, fertilitatea artistică a epocii, manifestată printr-o efervescență de stiluri și curente, ale căror semnificații nu tocmai bine conturate și a căror asemănare în noutate permit o flexibilă interschimbare a termenilor care le denumesc, termeni reuniți sub umbrela atotcuprinzătoare a *modernismului*. Chiar

---

<sup>213</sup> *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Albin Michel, Paris, 1997, p.492.

<sup>214</sup> Émile Zola, *Saloanele mele*, Editura Meridiane, București, 1976, p.71.

<sup>215</sup> A. Ehrard, *Zola et Courbet*// Europe, Avril-Mai 1968, p.246.

<sup>216</sup> Émile Zola, *Saloanele mele*, Editura Meridiane, București, 1976, p.143.

<sup>217</sup> *Ibid.*, p.189.

<sup>218</sup> *Ibid.*, p.312-313.

dacă în fața picturii revoluționare a lui Courbet, Manet, Delacroix, Monet, Renoir, Degas, Pissarro, Zola îi numește pe aceștia „*impresioniști*”, datorită preocupării lor de a reda impresia momentană, fugitivă, produsă de ființe, lucruri sau natură în general, termenul *naturalism* câștigă definitiv lupta cu cel de *impresionism*, atunci când același Zola precizează că acești pictori au acționat „în direcția *naturalismului contemporan*”<sup>219</sup>, păstoriți de Manet, un veritabil „*instigator*” la „*studiul sincer al naturii*”<sup>220</sup>, „*sub lumina adevărată a soarelui*”<sup>221</sup>, unul dintre „*neobosiții muncitori ai naturalismului*”<sup>222</sup>, sub oblăduirea căruia cei dintâi au înlesnit în pictura contemporană „*un val crescând de modernitate*”<sup>223</sup>, „*o forță fatală, fără ca cineva să o poată opri [...] suflul veacului care trece, care împinge și reunește individualitățile*”.<sup>224</sup>

Deși prezența unui nou curent literar, inspirat din pictură, fusese deja surprinsă de unii scriitori prin denumiri ca *naturism* (Edmond de Goncourt), *iluzionism* (Guy de Maupassant), *intimism* (J.-K. Huysmans), pătrunderea în literatură a termenului *naturalism*, care s-a impus definitiv pentru a desemna acest curent, este incontestabil legată de numele lui Émile Zola. În *Salon de 1848*, Baudelaire făcuse deja referire la această denumire, caracterizându-l pe Balzac „*un observator care pune în studierea naturii umane pasiunea și rigoarea, gusturile și facultățile unui « naturalist »*”<sup>225</sup>, însă Zola este cel care a pus în circulație definitiv termenul prin publicarea în 1865 a unui articol laudativ la romanul *Germinie Lacerteux* (frații Goncourt), prin care prevestea începutul unei noi literaturi, sau publicarea în 1868 a unei prefețe la ediția a doua a romanului său *Thérèse Raquin*, unde evidențiază existența unui mic grup de scriitori „*naturaliști*”. Pentru a se asigura de impunerea acestui termen în literatură, Zola a întărit lansarea acestuia printr-o adevărată campanie de susținere, realizată prin intermediul unor extinse studii și articole critice în diferite ziare și periodice franceze și străine (*L'Événement*, *Le Messenger de l'Europe*, *Die Neue Freie Presse* din Viena, *Das Magazin für die Literatur des Auslandes* din Berlin), dintre care cele mai explicite au fost *Le Naturalisme au Salon* (1880), *Le Roman Expérimental* (1880), *Les Romanciers Naturalistes* (1881) și *Une Campagne* (1882). Ca și cum impactul major al apariției noului curent nu ar fi fost suficient, acesta a atins apogeul

<sup>219</sup> *Ibid.*, p.311.

<sup>220</sup> *Ibid.*, p.313.

<sup>221</sup> *Ibid.*, p.310.

<sup>222</sup> *Ibid.*, p.313.

<sup>223</sup> *Ibid.*, p.312.

<sup>224</sup> *Ibid.*, p.312.

<sup>225</sup> Rodica Ștefan, *Naturalism românesc*, Editura Niculescu, București, 2005, p.20.

consacrării printr-un scandal (din nou, ca și în cazul realismului) iscat în jurul romanelor *L'Assomoir* (1876) și *Nana* (1879).

Iar dacă cititorul se simte oarecum confortabil cu aceste explicații, ambiguitatea termenului *naturalism* răbufnește din nou datorită raporturilor de asociere a acestuia cu termenul *realism*. Problematika asocierii acestor doi termeni a suscitat de-a lungul vremii dezbateri aprinse, atrăgând spiritele luminate ale istoriei literare în competiția clarificării definitive a acestei chestiuni. Din nefericire însă, polemicile iscate în jurul acestui subiect nu au reușit decât să adâncească și mai mult diferențele de opinie, lăsând astfel o pată cenușie pe obrazul istoriei literare.

Originea problemei se găsește acolo unde poate ne-am aștepta cel mai puțin, anume în conjuncția „și” sau semnul grafic „-,, , care aruncă cei doi termeni într-un dans alternativ al îmbrățișării și îndepărtării, căci referindu-se la acest curent, istoria literaturii evidențiază întotdeauna capitole denumite „Realismul și naturalismul”, „Realism-naturalismul” sau mai rar, doar „Naturalismul” ca și capitol aparte. În mod firesc, insistența asocierii acestora sugerează unitatea ideatică sau doctrinală a celor două curente, idee întărită și de faptul că spre sfârșitul secolului al XIX-lea, termenii erau schimbați între ei cu o mare ușurință și libertate.

Considerând că multitudinea de păreri exprimate pe marginea acestui subiect nu a reușit să contureze o albie coerentă de explicații lămuritoare, am găsit oportun să apelăm la studiile cercetătorului Yves Chevrel, care a reușit să sintetizeze melanjul de opinii în cinci mari tendințe ce încearcă să explice ecuația sau binomul realism-naturalism.

Prima tendință evidențiază realismul ca o atitudine transistorică de aplecare totală a scriitorului asupra realității exterioare și obiective, de transpunere întocmai a acesteia în opera de artă, punct de vedere dezbătut de către noi în capitolul anterior. În acest context, naturalismul apare ca o exagerare a atitudinii realiste, sub influența directă a modelului științific. Odată cu a doua tendință, realismului îi sunt conferite calități de eliberator, de revoluționar, care intervenind în momentul suprasaturării cu o anumită tendință artistică sau estetică, realizează ruptura acesteia de cea care urmează în mod natural să-i ia locul. Impunându-și de fiecare dată propriul său model estetic ca un etalon absolut atunci când curentul pe care îl succede pare să nu-și mai găsească rostul, el apare ca o gură de aer proaspăt, ca moment de respiro, de tranziție, de liniștire a apelor literare, de reechilibrare a conștiințelor literare tulburate, chiar de adunare a forțelor în vederea pregătirii următoarelor curente: „*tous ceux qui apportent quelques aspirations nouvelles sont*

*dits réalistes*” (Champfleury într-o scrisoare din 1857 adresată lui George Sand). Putem afirma chiar că acesta este văzut ca un bătrân înțelept la care spiritele neliniștite caută alinare în momentele de rătăcire literară. Dată fiind legătura incontestabilă dintre realism și naturalism, cel din urmă apare ca o formă metamorfozată, mai agresivă a celui dintâi, care se manifestă cu aceeași consecvență în momentele literare de răscruce: „*le naturalisme apparaît chaque fois qu’une époque artistique est révolue*”<sup>226</sup>. A treia tendință ne aduce desconsiderarea ideii de realism care transgresează istoria, încercându-se, în principal prin eforturile lui R.Wellek, conturarea lui ca adevărat curent literar și ancorarea sa într-o perioadă istorică bine delimitată – a 2-a jumătate a secolului al XIX-lea, din realitățile căruia acesta s-a născut și pe seama cărora acesta supraviețuiește: „*Le réalisme, tel qu’on l’entend ici, n’est pas une catégorie transhistorique qui se confondrait avec le mimésis. Il est un produit de l’Histoire. Avec l’avènement de l’idée démocratique, un ordre nouveau à fonder, l’artiste représente le monde pour la doter d’une intelligibilité perdue*”<sup>227</sup>. Naturalismul nu este nici el dat uitării aici, însă este perceput doar ca o anexă a curentului principal - realismul, o completare care îi potențează ideile printr-un ton mai ferm și nuanțe mai tenebroase, trădând însă același servilism față de realitate. Susținută în principal de G.Lukacs, cea de-a patra tendință adâncește și mai mult prăpastia ideatică dintre criticii care s-au hazardat în comentarea acestui binom, căci ea subliniază o concepție diametral opusă față de ce am văzut anterior, și anume considerarea realismului un simplu prevestitor al curentului principal - care de această dată este considerat tocmai naturalismul, menit să bătătorească drumul pentru ca cel din urmă să se impună răsunător și definitiv în istoria literaturii. În fine, ultima tendință separă total naturalismul de realism, considerat un curent bine încheiat, care departe de a fi o fază terminală a realismului, este văzut un deschizător de drumuri, un pionier al revitalizării literare și estetice.

Din furtuna de opinii divergente iscată în jurul asocierii celor două noțiuni, considerăm că se cern câteva idei bine definite și evidente, la care achiesăm și noi. În primul rând este incontestabilă legătura, ba chiar dependența naturalismului de realism, fără de care cel dintâi nu ar fi existat. În capitolul anterior am demonstrat deja caracterul transistoric al realismului ca tendință constantă în literatură, care hoinărind prin istoria literară și testând diferite terenuri literare și perioade istorice, a reușit să prindă rădăcini puternice la sfârșitul secolului al XIX-lea, pe fondul

---

<sup>226</sup> W. Dilthey într-un eseu din 1892 *apud* Yves Chevrel, **Le Naturalisme**, Presses Universitaires de France, Paris, 1982, p.14.

<sup>227</sup> Philippe Dufour, **Le Réalisme**, Presses Universitaires de France, Paris, 1998, p.21.

unor condiții istorice, sociale și economice prielnice, dând viață unui adevărat curent literar. Desprins din trunchiul viguros al realismului, naturalismul și-a extras seva din aceeași esență ca cel dintâi, ducând însă la exagerare unele aspecte mai potolite ale acestuia: „*Realismul anticipează ca practică literară propriul nume, și-și supraviețuiește sub alte denumiri*”.<sup>228</sup> Naturalismul este copilul rebel al realismului, un copil care purtând aceeași moștenire genetică, se abate de la drumul predestinat spre o cale mai puțin obișnuită, mai șocantă și sumbră, ca pentru a-și demonstra independența și capacitatea de a supraviețui în afara realismului-tată.

Naturalismul este în același timp o evoluție, o prefacere, o devenire sinistă a curentului realist, determinată de apariția unei noi stări a civilizației, idee susținută de însuși Zola care afirma că „*Societățile sunt cele care determină evoluțiile literare*”. Mai mult decât atât, realismul prindea puteri în perioada celui de-al doilea Imperiu iar reprezentanții săi, provenind în general din clasele sociale superioare și având o vârstă destul de înaintată, se limitau doar la a denunța și critica anumite aspecte ale realităților vremii, ridicând condeiul la grad de armă. În schimb naturalismul, corespunzând sfârșitului celui de-al doilea Imperiu și primelor două decenii ale celei de-a Treia Republici, adăpostește sub umbrela sa protectoare spirite mult mai puternic și personal implicate în istoria vremii și lipsite de detașarea specifică predecesorilor realiști, care se mulțumeau cu privitul din afară. Din această perspectivă, considerăm că naturalismul s-a născut din durere, din suferința și revolta de a face parte dintr-un proces evolutiv nemulțumitor. Consecința firească a fost implicarea și denunțarea acestuia, atât în plan politic dar mai ales literar, prin alegerea unor fapte din realitate cărora sub influența scientismului vremii, li s-a aplicat corsetul greoi al științelor exacte, cu scopul înțelegerii cauzelor acestor fapte prin demontarea mecanismului lor de funcționare.

În dorința de a surprinde evoluția naturalismului în literatură am făcut apel la același Yves Chevreton, care detectează în acest sens patru mari etape, bine delimitate și manifestate la intervale de câte 12 ani, cu excepția celei din urmă, al cărei ritm accelerat o impune la doar 6 ani distanță față de ce-a de-a treia. Ca și punct de plecare, perioada cuprinsă între anii 1855-1858 marchează transformarea deschiderii și servilismului față de realitate într-un curent literar bine încheiat – realismul. Preocupările realiste au luat o turnură diferită odată cu anul 1867, an decisiv pentru separarea celor două curente, când impunând modelul științific, romancierii „*allient deux courants d'idées jusque-là étrangers: scientisme, revendication démocratique, et du même coup, ils inventent la démarche*

---

<sup>228</sup> Marian Popa, *Realismul*, volumul 1, Editura Tineretului, București, 1969, p.7.

*naturaliste*”<sup>229</sup>. Cea de-a treia etapă, manifestată între anii 1879-1881 ca o perioadă de înflorire a naturalismului, gravitează în jurul figurii părintelui naturalismului – Émile Zola și a operelor sale-manifest, înglobând însă și numele unor scriitori care deviind temporar de la preocupările lor literare consacrate, au zăbovit pentru o vreme pe tărâmul spectaculos al naturalismului. În fine, perioada 1885-1888 a scos la iveală modificările și mutațiile pe care le-a suferit naturalismul, înainte ca acesta să-și piardă din vigoare la sfârșitul secolului al XIX-lea, metamorfozându-se și supraviețuind sub noi „haine” literare.

Dincolo însă de orice definiție sau etapizare rămâne realitatea incontestabilă a faptului că naturalismul i-a succedat realismului începând cu anii 1865-1868 și până în jurul anului 1890, canalizându-i celui de-al doilea tendințele pe calea exagerării. În ciuda tensiunilor interne dintre cele două curente și a perioadelor de apropiere sau rivalitate, acestea păstrează pe vecie o legătură intrinsecă ce nu poate fi anulată nici măcar de derapajele și accesele de rebeliune ale naturalismului în căutarea propriei identități.

### **III.2. Primii muguri ai naturalismului - Frații Goncourt**

Lipsa unei definiții precise, precum și fluiditatea termenului *naturalism* estompează contururile acestui curent literar, punând într-o lumină destul de neclară chiar și acoliții acestuia. În timp ce în mod convențional scriitori ca Champfleury, Flaubert și frații Goncourt sunt calificați drept realiști, iar Zola și scriitorii Grupului de la Médan reprezintă naturalismul, alte clasificări îl consideră pe Flaubert sau chiar Balzac un naturalist (Zola), în timp ce Zola este calificat un veritabil realist (Barbey d'Aurévilly), trădând astfel încă o dată înrudirea strânsă sau chiar contopirea celor doi termeni. Chiar dacă cercurile care delimitează reprezentanții celor două curente uneori se delimitează precis, iar alteori se întrepătrund, noi ne vom apleca asupra clasificării acceptate de majoritatea istoriilor literare, care consideră operele fraților Goncourt o punte de legătură între cele două curente.

Deși istoria literară i-a perceput pe frații Goncourt ca pe o singură persoană, datorită comuniunii de trăiri, impresii, preocupări și gusturi intelectuale rafinate, dar mai ales datorită sensibilității și nervozității lor exacerbate, totuși, coeziunea lor spirituală ascundea considerabile diferențe temperamentale. În ciuda acestora,

---

<sup>229</sup> G.Delfau, 1871: la fausse coupure. Contribution à l'histoire du naturalisme, in Université de Paris VII, *Recherches en sciences des textes*, Presses Universitaires de Grenoble, 1977, p.26, *apud* Yves Chevreil, *Le Naturalisme*, Presses Universitaires de France, Paris, 1982, p.39.

apropierea celor doi era întărită și de alte atribute comune, ca și spiritul de observație și penetrație, dublate de o pricepere și o pregătire de fizionomiști morali, care îi ajutau să scormonească și să destăinuie, de la prima vedere, firea și labirintul sufletesc al celor cu care interacționau.

Bătând la porțile literaturii după bogate și scrupuloase cercetări de istorie și istorie a artelor, frații Goncourt intenționau să lanseze în literatură o nouă manieră de a scrie, care viza atingerea perfecțiunii artistice, manieră care s-a materializat, în cele din urmă, prin așa-numita „*écriture artiste*”.

Mânați de un spirit analitic și obiectiv, însetați de observarea minuțioasă a faptelor și venerând documentul autentic, ei „*aveau să propună o nouă formulă romanescă, originală și novatoare, care s-a dovedit a fi prima expresie a naturalismului în literatura franceză*” (Angela Ion), o formulă care, impregnată de spiritul epocii, avea să-i îndepărteze definitiv, din punct de vedere literar, pe autori de contemporanii lor.

Sub puternica influență a domeniului în care au activat inițial, cei doi frați au asemuit romanul cu istoria, căci pentru ei „*istoria este un roman care a fost*” iar „*romanul este o istorie care ar fi putut să fie*”, istoricii devenind astfel „povestitorii trecutului” iar romancierii „povestitorii prezentului”.

Deși spiritul fraților Goncourt nu s-a apropiat de geniul și sagacitatea specifice lui Balzac, totuși, influența marelui scriitor realist s-a regăsit în pornirea lor de a scrie romane care să ofere „*fapte și adevăruri autentice*”, „*tranches de vie / secvențe de viață*” decupate din lumea înconjurătoare și personaje care să își aibă corespondentul în lumea reală.

Crescuți și educați la Paris, cei doi și-au păstrat de-a lungul vremii opțiunea pentru literatura de inspirație citadină și opunându-se cu îndârjire oricărei zvâcniri romantice, ei au făcut primii pași către transformarea romanului într-un studiu științific elaborat, rezultat dintr-o documentare riguroasă și o pătrundere adâncă și controlată în mediile sociale cele mai diverse.

Exigența cu care și-au impus și au urmărit principiul estetic al „*documentării pe viu, „după natură*” (Angela Ion) i-a calificat pe cei doi frați la titlul de creatori ai *romanului documentar* (Pierre Martino), pe care l-au revendicat ulterior scriitorii naturaliști. În virtutea acestui principiu, Frații Goncourt au desferecat porțile romanului, lăsând să pătrundă zone ale realității total neașteptate, incredibil de ofertante pentru agerul și neobositul ochi al scriitorului realist și invitând în roman un musafir neașteptat - clasele de jos, cu necazurile și vicisitudinile vieții lor.

Sub imperiul puternicei impresii lăsată de monumentală operă balzaciană, aspirația fraților Goncourt era de a reda o istorie a societății contemporane, prin



distingerea și studierea principalelor clase ale acesteia: popor, artiști și burghezie. Primele șase romane, scrise împreună și publicate între 1860-1869, înfățișează lumea literaților (*Charles Demailly*), mediile medicale (*Sora Filomena*), tânăra burghezie franceză (*Renée Mauperin*), viața pariziană (*Germinie Lacerteux*), atelierile de pictură și școlile artistice ale vremii (*Manette Salomon*), precum și cercurile catolice (*Doamna Gervaisais*).<sup>230</sup>

Spre deosebire de Balzac, setea de realism și realitate a fraților Goncourt nu s-a domolit prin dezvăluirea detaliată a condiției sociale și a caracterului reprezentativ al personajelor analizate, scriitorii lovind direct în fatalitatea unui mănunchi de condiționări, în special de natură fiziologică, ce declanșează la personaje un proces lent și treptat de degradare fizică și morală: „*Noi am fost, cei dintâi, scriitorii nervilor*”, notează ei în *Jurnal*. Înzestrați la rândul lor cu o constituție precară, frații Goncourt manifestau o stranie și obsesivă apetență pentru cazuri de personaje maladive, zdruncinate psihic, pasionate, vicioase și obscene, a căror involuție pe scara umanului este redată cu o exactitate aproape medicală, transformând astfel creațiilor celor doi frați în adevărate monografii ale unor cazuri patologice. Odată cu scriitura fraților Goncourt, literatura fraternizează cu medicina, iar mirajul patologicului înfrânge pentru totdeauna curiozitatea față de moravurile savuroase ale vremii.

Formula romanescă adoptată de frații Goncourt îi îndepărtează și mai mult pe aceștia de Balzac, fiindcă romanele lor dezvăluie aproape invariabil un caz de degenerare, în care cauza implacabilă ce împinge personajul spre distrugerea finală este urmărită cu acuratețe în acțiunea sa treptată, devastatoare. În romanele fraților Goncourt, intriga și acțiunea zgomotoasă specifică romanului balzacian cedează locul unei liniști lugubre care însoțește lenta metamorfozare fizică și morală a personajului, căreia îi corespund în plan literar studiul fiziologic și analiza psihologică.

Romanele fraților Goncourt trădează lupta permanentă de a menține un echilibru între chemarea lor artistică și impulsurile unei scriituri novatoare, care îndreapta corabia literaturii spre marea furtunoasă a științei; astfel, în această strădanie, ei pendulau în permanență între o atitudine pro-naturalistă, modernă și una anti-naturalistă, conservatoare. Deși cei doi s-au raliat naturalismului prin subiectele abordate și metodele prin care le-au însuflețit, totuși, în ciuda eforturilor, cei doi au reușit cu greu să-și țină în frâu pornirile artistice, vibrând în fața numeroaselor forme ale realității cu suflete de adevărați pictori impresioniști. În

---

<sup>230</sup> *Prefață* de Angela Ion la Edmond și Jules de Goncourt, *Germinie Lacerteux*, Editura Minerva, București, 1981, p. XVI-XVII.

dorința lor de a surprinde contururi, lumini și umbre instantanee din lumea reală, romanele lor derapează deseori în descriptivism, care nu mai sprijină, ca la Balzac, creionarea realității propriu-zise, ci surprinde detaliile, impresiile și senzațiile fugare, fiindcă esența „scriiturii artiste” trebuia să sugereze „fugitivitatea unei ființe sau a unui lucru omenesc”, după cum afirmau cei doi în același *Jurnal*.

Obsesia patologicului și impresia de artificial produsă de forțarea notei unei „scriituri artiste” mult prea elaborate sunt estompate de compasiunea și toleranța pentru suferința și slăbiciunile omenești, manifestate printr-o gravă notă de tristețe care răzbate din fiecare filă a romanelor fraților Goncourt.

### III.3. Închegarea unei doctrine

Aparența superficială, neserioasă și crudă a naturalismului este însă puternic susținută de fundația ascunsă a unei adevărate doctrine literare, conturate grație puternicei personalități a emisarului acestui curent literar - *Émile Zola*. Gustând din plin cupa profund amară a realității în timpul perioadei sale boeme de la Paris, Zola pornește în căutarea unei formule ideale, a unui concept care să redea cât mai fidel demersul său literar de a teoretiza noile tendințe ce atacau deja terenul literar al celei de-a doua jumătăți a secolului al XIX-lea. Fervent oponent al romantismului, acesta preia principiile realismului, pe care le sistematizează într-o ideologie, un sistem, o doctrină coerentă, ridicată chiar de unii contemporani ai săi la rang de adevărată „școală naturalistă”, însuflețită tocmai de personalitatea acestui conducător revoluționar. Desconsiderând însă importanța școlilor literare, Zola refuză să definească naturalismul drept școală, dezicându-se astfel și de calitatea de șef al acestuia: „*Les écoles ont été faites pour la médiocrité... Mais le génie n'est pour rien là-dedans. Il est de sa nature de n'être d'aucune école, et d'en créer de nouvelles au besoin ... Les artistes de génie naissent et grandissent librement; les disciples les suivent à la trace. Les écoles n'ont jamais produit un seul grand homme. Ce sont les grands hommes qui ont produit les écoles*”<sup>231</sup>, percepându-se mai degrabă ca centru de gravitație al unui grup de scriitori mânați de aceeași credință în progres și pasiune pentru zugrăvirea realității. Zola rămâne marele teoretician al naturalismului, cel care s-a încumetat cu mult curaj să ia asupra lui povara grea a unui curent nou, transformat în adevărată mașină de război împotriva realităților vremii.

---

<sup>231</sup> J.-H. Bornecque, P.Cogny, *Réalisme et Naturalisme. L'Histoire. La Doctrine. Les Œuvres*, Hachette, Paris, 1958, p.52.

Expusă de Zola în numeroase scrieri teoretice publicate în special între 1866 și 1880 și susținută de opere precum *Thérèse Raquin* și *L'Assomoir*, doctrina naturalistă se dezvăluie pe deplin în principalul manifest al naturalismului – *Romanul experimental / Le Roman Expérimental* (1880). Conform lui Zola, izvorul acestei doctrine ne poartă cu gândul înapoi în secolul al XVIII-lea, la personalitatea lui Diderot, al cărui scientism care se opunea deismului sentimental al lui Rousseau, îl califică drept precursor al acestui curent. Același Zola adăuga și numele lui Balzac în galeria inițiatorilor naturalismului. Alte opinii detectează punctul de pornire al doctrinei în opera lui Flaubert, *Arta poetică* a lui Boileau sau prefața piesei *Cromwell* de Victor Hugo. În mod cert, fiecare dintre aceste influențe și-a adus aportul la construirea noii doctrine, însă aplecarea slugarnică față de realitate capătă accente virulente în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, datorită infuziei cu seva proaspătă a scientismului și pozitivismului.

Amalgamul de idei și concepții care au asigurat impunerea noii „religii” atee a științei au adus un suflu nou principiilor realiste, ridicându-le pe culmile înalte și reci ale naturalismului. Nu dorim să reluăm întreaga discuție a noilor prefaceri din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, pe care deja am abordat-o, însă este absolut necesară punctarea anumitor elemente vitale pentru înțelegerea noii doctrine naturaliste. Astfel, într-o vreme în care dorința nestăvilă de progres și evoluție pe toate planurile este susținută de un șir nesfârșit de descoperiri științifice dar și de o sete de a înțelege și a explica tot ce ne înconjoară, materialismul, scientismul lui Renan și pozitivismul lui Comte par să fie singurele soluții salvatoare în fața unor idealuri romantice perimate, false și inutile, precum și a unei religii seculare și tradiționaliste incapabile să ofere răspunsuri noilor conștiințe.

Convins că nimic nu apare din neant și că totul are o explicație, intelectualul realist-naturalist se aruncă cu disperare în brațele științei - noul venit care lasă să se întrevadă posibilități nebănuite, oferind în primul rând răspunsuri și sfârșind prin a-și impune în cele din urmă hegemonia ca un rege atotputernic. Odată cu fenomenul de „științifizare” a gândirii, sferele înalte unde căutau răspunsuri spiritele erudite au fost înlocuite de pământ, idealismul a făcut loc vieții reale, iar metafizica unui soi de panteism materialist sau mecanicism fatalist. Aghiotanți servili ca Renan, Darwin, Taine, Claude Bernard, Lucas și-au adus fiecare tributul pe altarul științei, prin descoperiri și idei revoluționare care sub bagheta magică a lui Auguste Comte, au fost armonizate și transformate într-o ofrandă pusă la picioarele construcției naturaliste. Astfel, „metoda anatomică” a lui Sainte-Beuve, scientismul lui Renan (care instiga la încrederea oarbă în știința capabilă să explice întregul univers), determinismul lui Darwin și Taine (primul punând în lumină teoria evoluționistă și

a selecției naturale, iar cel de-al doilea transpunând determinismul în critica literară, unde critica subiectivă, izvorâtă din intuiția personală este înlocuită de critica obiectivă susținută de obiectivitatea analitică și metodică aplicată literaturii devenită act științific) și teoria eredității expusă de docorul Lucas au reușit să fixeze terenul destul de instabil pe care se manifestau tendințele realiste. Însă scânteia care a declanșat tăvălugul naturalist a fost lucrarea *Introduction à la médecine expérimentale* (1865) a lui Claude Bernard, care afirma că metoda științifică aplicată cu rigurozitate la corpurile brute trebuia aplicată și la corpurile vii, mai exact în medicină, în fiziologie, unde aceasta viza pătrunderea și înțelegerea profunzimilor corpului uman.

### III.4. Romanul naturalist

Noile idei, trăiri, sentimente, tribulații provocate scriitorului de prefacerile secolului al XIX-lea aveau nevoie de o nouă formulă de exprimare, oferită de romanul naturalist prin intermediul metodei științifice. Considerând metoda științifică adevărată generatoare de construcții literare originale, Zola răpește această idee științei pentru a o sădi în literatură, acolo unde la prima vedere, pare locul cel mai puțin potrivit pentru aceasta. Pentru a mai reduce puțin din senzația de nepotrivire a celor două, Zola caută genul cel mai potrivit pentru „însămânțarea” acestei idei, căci și în literatură există terenuri mai mult sau mai puțin fertile pentru anumite tipuri de „semințe” literare. Genul liric, albia ideală de revărsare a subiectivismului și idealurilor romantice, devine inamicul principal al naturalismului, care îl consideră vinovat de îndepărtarea conștiinței literare de esența cu adevărat importantă - realitatea imediată. În schimb, romanul și chiar teatrul se dovedesc în această perioadă unicele forme capabile să se muleze și să traducă noile mutații din conștiința literară a realist-naturaliștilor și a publicului acestora: „*le roman naturaliste répond de nos jours à certaines préoccupations, ou plutôt, j'oserais le dire, à un certain abaissement de l'esprit public*”.<sup>232</sup> În final însă, romanul, grație incredibilei sale maleabilități și capacități de a surprinde multitudinea manifestărilor realității, reușește să surclaseze teatrul, care se vede incapabil de a răspunde pe deplin chemării realității: „*Le dramaturge naturaliste ne se trouve pas seulement devant le vide d'un monde sans mythes, il doit également créer une nouvelle poétique dramatique, où l'épaisseur temporelle, indispensable à la compréhension des personnages, soit sensible, dans les quelques*

---

<sup>232</sup> Ferdinand Brunetière, *Le Roman naturaliste*, C.Lévy, Paris, 1883, p. 268.

*heures que dure un spectacle*”<sup>233</sup>. Deoarece creația naturalistă caută să înfățișeze mai mult adevărul decât frumosul (Ph. Van Tieghem), îndepărtarea romancierului de poet sau artist era inevitabilă, acesta îmbrățișând rigoarea și obiectivitatea savantului. În cele ce urmează încercăm să descoperim despre ce mutații este vorba și în ce mod au reușit acestea să modifice orizontul literar al acestei perioade.

#### III.4.1. O estetică a urâtului

Spuneam că romanul, cel mai prompt receptor al tendințelor naturaliste, suferă odată cu apariția acestui curent modificări radicale, datorită agresivității cu care se acționează asupra lui. Sub masca metalică și grea a științei și în numele unui anti-romantism înverșunat, romanul este supus unui act de mutilare, de schingiuire, prin care orice element de deghizare, înfrumusețare sau ascundere a lumii fizice este smuls brutal, lăsând să se întrevadă chipul hidos al realității brute. În numele acestui deziderat, se produce o răsturnare a valorilor estetice deja consacrate în literatură, impunându-se cu brutalitate o *estetică a imperfecției* (Henri Zalis) și a urâtului.

Deși apariția curentului realist adusese deja cu sine pătrunderea vieții cotidiene în artă, naturalismul coboară romanul de pe tărâmul confortabil și cald al unei realități îndulcite, pe unul sordid, rece și simplificat, în care o întreagă galerie de portrete, descrieri și tipuri umane din variate medii sociale sunt înlocuite de disecarea minuțioasă a unui episod din viața unui singur om: „*Le cadre du roman se simplifie encore [...] il ne s'agit plus d'une galerie de portraits, d'une série de types nombreux et variés ... Cette fois c'est une figure en pied, la page d'une vie humaine, et rien autre. Pas de personnages, ni au même plan ni au second plan ... plus de roman proprement-dit ... la dernière formule est brisée ... il n'est plus nécessaire de nouer, de dénouer, de compliquer, de grossir le sujet dans l'antique moule; il suffit d'un fait, d'un personnage qu'on dissèque, en qui s'incarne un coin de l'humanité souffrante ...*”<sup>234</sup>. Excluderea excepționalului, precum și introducerea în roman a claselor populare și a filozofiei banalului și a mediocrității care le însoțesc sunt completate de o pângărire a construcției romanești prin abordarea celor două fețe ale naturii: „*La société a deux faces: nous montrons ces deux faces, nous nous servons de toutes les couleurs de la palette, du noir comme du bleu, nous admirons indistinctement Ribera et Watteau, parce que tous les deux ont du style, parce que tous les deux ont fait vivant! Nous ne*

<sup>233</sup> Yves Chevreton, *Le Naturalisme*, Presses Universitaires de France, Paris, 1982, p.67-68.

<sup>234</sup> Ferdinand Brunetière, *Le Roman naturaliste*, C.Lévy, Paris, 1883, p. 252-253

*préférons pas, quoi qu'on dise, le vice à la vertu, la corruption à la pudeur, nous applaudissons également au roman rude et poivré et au roman sucré et tendre, si tous les deux sont observés, sont vécus*”<sup>235</sup>.

Deoarece vocea unanimă a criticilor literari susține imposibilitatea separării noțiunii de *urât* de cea de *frumos*, orice încercare de explicare a celei dintâi implică fără doar și poate raportarea la cea din urmă. Suscitând de-a lungul istoriei literare păreri contradictorii, conceptul de *frumos*, o categorie exclusiv și pur estetică, își are rădăcinile în grupul pitagoreicilor, unde acesta era asociat cu ideea de proporție, armonie și simetrie, idee întărită mai apoi de Sf. Augustin, care susținea că „*Numai frumosul place; în frumos – formele; în forme – proporțiile; în proporții – numerele*”. Prin vocea diferitelor curente sau personalități literare, *frumosul* se îmbogățește în timp cu noi sensuri și caracteristici, de la ideea că acesta constă în corespondența oricărui obiect cu țelul pentru care a fost inventat (Xenofon), până la contestarea caracterului rațional, cantitativ, obiectiv sau a existenței unor accente metafizice ale acestuia și atribuirea unui caracter subiectiv și relativ. Evoluția sensibilității literare este dublată de o limitare a domeniului *frumosului*, datorată mai ales personalității lui David Hume, care delimitează *frumosul* de lucrurile în sine, sugerând că acesta depinde de observator, de „*mintea care observă obiectele, iar fiecare minte observă o frumusețe diferită*”. Ridicarea noțiunii de *frumos* către o treaptă superioară de percepție este strâns legată de începutul secolului al XVIII-lea și de apariția curentului romantic care a asigurat trecerea de la *frumosul* înțeles prin intelect la cel perceput prin simțuri, fixând astfel caracterul subiectiv al acestuia. Elanul permanent al artiștilor de a reproduce *frumosul* în opera artistică, datorită în principal asocierii sale cu ideea de bine și adevăr, este limitat de Nicolai Hartmann, susținător al ideii că este imposibilă reflectarea permanentă în artă doar a *frumosului* și că estetica are de-a face și cu *urâtul*, care nu este altceva decât fața întunecată a *frumosului*. Încercările de a compensa în plan artistic desconsiderarea *urâtului* nu au lipsit de-a lungul istoriei, în special prin vocile grăitoare ale unor pictori ca Rubens și Michelangelo sau ale unor scriitori ca Dante, însă acestea au rămas tentative destul de modeste până la apariția curentului realist și a celui naturalist care au răvășit complet domeniul literar prin răsturnarea valorilor convenționale și impunerea în forță a esteticii *urâtului*.

Menționam anterior că noțiunea de *urât* nu poate fi disociată de cea de *frumos* și nici nu poate fi înțeleasă în afara celei din urmă, căci *frumosul* păstrază în el în formă latentă potențialitatea *urâtului*, prin căderea uneori în păcatul unei

---

<sup>235</sup> J.-H. Bornecque, P.Cogny, *Réalisme et Naturalisme. L'Histoire. La Doctrine. Les Œuvres*, Hachette, Paris, 1958, p.5.

exagerări în plus sau în minus. Mai mult decât atât, în timp ce frumosul este constant, conservator și anost: „*Frumosul pur, încadrat, necondiționat de urât, rămâne alături de comprehensiunea noastră, ne pare convențional, artificial, rece*”<sup>236</sup> provocând cel mult căderea în contemplație, doar urâtul și imperfecția pot fi mobilizatoare și generatoare de mari transformări: „*După cum în revoluțiile sociale numai plebea face revoluții, numai ea are interesul să schimbe situația, fiindcă are totul de câștigat și nimic de pierdut, tot așa în artă numai urâtul se prezintă veșnic schimbător. Frumosul ca și noblețea, ca și fericirea, e conservator. Singură imperfecția e ferment către mobilitate. Dacă universul și-ar găsi o expresie perfect estetică s-ar înăbuși în propria lui asfixie*”.<sup>237</sup> Însă, deși urâtul în sine este mult mai ofertant decât frumosul: „*un fenomen sau obiect urât e mai susceptibil de a fi tratat artistic decât unul frumos, fiindcă lasă o margine mai mare creației artistului*”<sup>238</sup>, cititorul pretinde o permanentă modificare a acestuia în scopul menținerii vii a interesului față de acesta: „*Cerem operei de artă să ne dea urât interesant, urât reabilitat de talentul artistului. Aceasta fiindcă nevoia progresistă a civilizațiilor noastre cere veșnic inedit. Și, cum am arătat mai sus, numai urâtul poate fi nou sau caracteristic*”.<sup>239</sup> Mai mult chiar, abordarea urâtului este însăși condiția necesară pentru a obține o operă de artă și un act de dreptate pe care fiecare artist este dator să-l facă: „*A pleda pentru ceva desconsiderat, a te apropia de un obiect pe care nimeni nu-l bagă în seamă, a-i face apologia contra tuturor, a reuși în fine să-l strecuri în simpatia publicului, iată misiunea de apostolat întru justiție a artistului. Dreptate față de aspecte desconsiderate ale vieții, aceasta e, într-o anumită privință, opera de artă*”.<sup>240</sup>

Parte întunecată și ascunsă a frumosului, urâtul este o Cenușăreasă ce se dorește ținută departe de ochii lumii și expusă doar în momentul în care este folosită drept exemplu și avertizare pentru posibilele devieri de la normele convenționale ale frumosului. Pentru a îndeplini cu succes acest țel, urâtul trebuie să-și dezvăluie întâi de toate originea, iar apoi să expună modalitățile și posibilitățile sale de expresie. În virtutea principiului dualității sau chiar ambivalenței naturii și a tuturor lucrurilor, cele două noțiuni se completează dar se și exclud reciproc, căci în vreme ce urâtul și răul sunt noțiuni relative, cu o existență secundară și scopul de a nega frumosul, jumătatea sa, frumosul, ducându-

<sup>236</sup> Mihai Ralea, *Artă și urâtul în Scrieri din trecut în literatură*, ESPLA, București, 1957, p.237.

<sup>237</sup> *Ibid.*, p.237.

<sup>238</sup> *Ibid.*, p.239.

<sup>239</sup> *Ibid.*, p.238.

<sup>240</sup> *Ibid.*, p.238.

ne inevitabil cu gândul la ideea facerii originare, reprezintă o noțiune absolută, principală, o măsură și un termen de raportare pentru cel dintâi. Legătura internă dintre frumos și urât este de necontestat, însă Karl Rosenkrantz duce mai departe concepția despre urât, susținând că acesta este un punct intermediar în formularea ideii artistice, o medie între frumos și comic. Râsul provocat de caricaturizarea anumitor elemente sau personaje eliberează urâtul de caracterul său respingător și duce la o reconciliere cu frumosul.

Romanul naturalist este însă departe de a-și fi propus să obțină efectul de *catharsis* prin expunerea comică a unor aspecte negative, acesta preferând în schimb coborârea în cutremurătoarele abisuri ale răului și înfruntarea directă a acestuia prin dezvăluirea nenumăratelor sale fațete. Astfel, „frumosul negativ” introdus de realism (așa cum îl numiseră filozofii germani, cei care au avut îndrăzneala de a recunoaște urâtul ca parte integrantă a esteticii) capătă o ferocitate aparte odată cu expunerea tot mai detaliată a diformităților, malformațiilor, vulgarităților, brutalităților, grosolăniei, frivolității, hidoșeniei și descompunerii care învăluie întreg universul naturalist. Aceste dereglări și derapaje de la ordinea firească a lucrurilor pot fi detectate în natură ca și în artă, dar mai ales în ființa umană, ale cărei principale cusururi - egoismul și răutatea, manifestate prin gesturi frivole și perfide, suferință și crimă, înalță răul la un nivel paroxistic.

#### III.4.2. Metoda experimentală

Închinându-se în fața medicinei pe care o considera în primul rând o artă și apoi o știință, Zola nu și-a arogat nici o clipă meritul de a fi inventat ceva nou în plan literar, limitându-se la a recunoaște preluarea metodei experimentale din medicină în literatură și stricta înlocuire a termenului de *medic* cu cel de *romancier*: „[...] je désire simplement exposer clairement une méthode”<sup>241</sup>. Proaspăt debarasată de empirism, medicina realiza la acea vreme cel mai important pas către adevăr, datorită fiziologiei și a impunerii în forță a metodei experimentale.

Supunându-se fără crâcnire noului său stăpân - știința, romanul îmbrățișează cu supușenie metoda experimentală trâmbițată de cea dintâi, metodă care dorindu-se un adevărat stâlp de susținere al construcției romanești și vârful de lance al naturalismului, își propune să demonstreze că este principalul instrument de cunoaștere a vieții fizice, intelectuale și pasionale: „[...] si la méthode expérimentale conduit à la connaissance de la vie physique, elle doit conduire

---

<sup>241</sup> Émile Zola, *Le Roman expérimental*, 2ème édition, G. Charpentier Éditeur, Paris, 1880, p.9.



*aussi à la connaissance de la vie passionnelle et intellectuelle”*<sup>242</sup>. În știință, scopul metodei experimentale este de a descoperi relațiile care leagă un fenomen oarecare de cauza lui apropiată și condițiile necesare manifestării acestuia: „[...] *il consiste à trouver les relations qui rattachent un phénomène quelconque à sa cause prochaine, ou autrement dit, à déterminer les conditions nécessaires à la manifestation de ce phénomène*”<sup>243</sup>.

Dar cât de fructuos a fost oare transferul acestei metode pe tărâmul literar, având în vedere că G. Cuvier susținuse că metoda experimentală se poate aplica doar corpurilor brute și nu celor vii? În căutarea unui răspuns ne vedem nevoiți să revenim la sensul filozofic al noțiunii de naturalism, adică la concepția conform căreia întocmai ca și orice alt element al naturii înconjurătoare, ființa umană este parte integrantă a lumii naturale și a întregului univers, și nebeneficiind de nici un statut privilegiat sau de favorurile vreunei puteri divine sau supranaturale, se supune aceluiasi principiu mecanicist și determinist de evoluție a întregii lumi fizice. Cu alte cuvinte, omul, care este un fenomen în sine și nu un produs al voinței divine, este generat și generator de multiple alte fenomene și piesă într-un sistem complex de determinări, relaționări și condiționări. Ca simplu fenomen într-un complex proces natural, ființa umană poate fi descifrată în această situație doar împrumutând instrumentele științei, în cazul nostru metoda experimentală, romanul vizând astfel precizia științifică iar scriitorul devenind un veritabil om de știință.

Dacă importanța ființei umane în natură este de netăgăduit, primele semne de îndoială apar în legătură cu eficiența aplicării metodei la corpurile vii, a căror spontaneitate împiedică, în opinia lui Cuvier, formularea unor legi precise, fixe, care la corpurile brute fuseseră deja emise cu lejeritate, sub puternica influență a chimiei și fizicii. Evoluția constantă și lipsită de spectaculozitate a corpurilor brute într-un mediu strict exterior permite cu ușurință observarea acestora și deslușirea fenomenelor și legilor fizico-chimice care le caracterizează. Însă la corpurile vii, dintre care cel mai complex și mai imprevizibil este omul, dublarea mediului exterior, extra-organic, cu un mediu interior, intra-organic face imposibilă deslușirea celui din urmă, în opinia aceluiasi Cuvier, datorită unei forțe vitale interioare care se opune și anulează legile fizico-chimice, a căror acțiune se limitează doar la mediul exterior, material. Claude Bernard combate însă vehement, cu argumente științifice, existența acesui suflu vital, susținând că ființa umană în totalitatea sa se supune acelorași legi fizico-chimice ca și celelalte corpuri brute sau vii care alcătuiesc lumea naturală. Indiferent de complexitatea acestor

---

<sup>242</sup> *Ibid.*, p.2.

<sup>243</sup> *Ibid.*, p.3.

legi, toate poartă în ele stigmatul marcant al determinismului care controlează absolut totul, inclusiv fenomenele umane.

În acest context, curiozitatea scriitorului convertit în om de știință (urmaș al fiziologului care la rândul său adusese la un nivel superior munca fizicianului și a chimistului) se îndreaptă asupra explicării ființei umane ca fenomen natural complex și armonios, iar accentul se pune pe explicarea acelui „cum” (*le comment*) al lucrurilor și nu „de ce”-ul (*le pourquoi*) manifestării lor, care este lăsat în seama poezilor și a filozofilor. Unicitatea fenomenului ființei umane transformă privirile curioase ale scriitorului în observație abil și precis dirijată, opera literară devenind o înșiruire de adnotări și însemnări ocazionate de această observație, „*simplement le procès-verbal de l'expérience*”<sup>244</sup>, iar scriitorul un simplu „grefier”.

Însă ființa umană nu evoluează la întâmplare, ci devine obiectul unui experiment bine gândit, al cărui spațiu limitat și condiționat permite puțină libertate de manifestare. Acest experiment constă în imaginarea unui caz, a unei povești specifice, care să ofere posibilitatea verificării anumitor raporturi între două tipuri de fenomene printr-o succesiune de fapte, ceea ce transformă astfel romancierul într-un experimentator care „*fait mouvoir les personnages dans une histoire particulière, pour y montrer que la succession des faits y sera telle que l'exige le déterminisme des phénomènes mis à l'étude*”<sup>245</sup>. Ostracizând complet subiectivitatea și intuiția, Zola ridică la rang de lege fidelitatea față de natură, susținând că trebuie „[...] à prendre les faits dans la nature, puis à étudier le mécanisme des faits, en agissant sur eux par les modifications des circonstances et des milieux, sans jamais s'écarter des lois de la nature. Au bout, il y a la connaissance de l'homme, la connaissance scientifique, dans son action individuelle et sociale”<sup>246</sup>.

Izvorâtă din îndoiala față de fenomenele neexplicate sau puțin cunoscute și purtând în sine un întreg șir de metamorfoze (îndoială → observație → idee → experiență), experiența poate fi definită ca „*une observation provoquée*”<sup>247</sup>, care îi permite scriitorului căutarea și fixarea unui adevăr, cu scopul suprem al cunoașterii absolute: „*Et c'est là ce qui constitue le roman expérimental: posséder le mécanisme des phénomènes chez l'homme, montrer les rouages des manifestations intellectuelles et sensuelles telles que la physiologie nous les expliquera, sous les influences de l'hérédité et des circonstances ambiantes, puis montrer l'homme*

---

<sup>244</sup> *Ibid.*, p.8.

<sup>245</sup> *Ibid.*, p.7.

<sup>246</sup> *Ibid.*, p.8.

<sup>247</sup> *Ibid.*, p.3.

*vivant dans le milieu social qu'il a produit lui-même, qu'il modifie tous les jours, et au sein duquel il éprouve à son tour une transformation continue*"<sup>248</sup>. Experiența este deopotrivă consecința naturală a evoluției spiritului omenesc ale cărei faze anterioare – cea a sentimentelor și a rațiunii își epuizaseră forțele. Chiar dacă deja perimate, experiența se folosește de esența celor două – sentimentele având inițiativa iar rațiunea dezvoltând ideea și deducând consecințele sale logice -, și după ce ghidează rațiunea și verifică ideea, coborără în realitatea obiectivă unde legile sunt ascunse sub forma lor fenomenală. Zola nu are nici o rețineră în a transforma omul într-un cobai supus unui experiment, deoarece în opinia sa, ființele umane se supun în permanență în viața cotidiană unele pe altele unor experimente mai mult sau mai puțin intenționate: „*Dans la pratique de la vie, les hommes ne font que faire des expériences les uns sur les autres*”<sup>249</sup>. În demersul său științific, experimentatorul trebuie să se aventureze cu mintea netulburată de sentimente personale, idei preconcepute sau greșite, oculte sau misterioase despre obiectul studiat, ca o foaie albă pe care să se imprime rezultatele observației obiective pe baza cărora urmează a se confirma sau infirma fenomenele demonstrate: „*Le romancier-expérimentateur est donc celui qui accepte les faits prouvés, qui montre dans l'homme et dans la société le mécanisme des phénomènes dont la science est maîtresse, et qui ne fait intervenir son sentiment personnel que dans les phénomènes dont le déterminisme n'est point encore fixé, en tâchant de contrôler le plus qu'il le pourra ce sentiment personnel, cette idée à priori, par l'observation et par l'expérience*”<sup>250</sup>. Pornind de la cunoscut spre necunoscut, acesta izolează din natură fenomenul care urmează a fi studiat, îi fixează punctul de plecare, terenul solid pe care urmează să evolueze personajele și să se dezvolte fenomenele, studiază mecanismul acestora și acționează asupra lor prin modificarea mediilor și circumstanțelor, fără a se îndepărta însă de la legile naturii, căci romancierul are permisiunea de a modifica natura, dar sub nici o formă a ieși în afara ei: „*[...] nous devons modifier la nature, sans sortir de la nature*”<sup>251</sup>. Scriitorul-experimentator devine astfel un zeu atotștiutor și atotputernic care domină totul și a cărei creație este pusă în slujba unei idei inițiale: „*L'idée, c'est la graine; la méthode, c'est le sol qui lui fournit les conditions de se développer, de prospérer et de donner ses meilleurs fruits suivant la nature*”<sup>252</sup>.

---

<sup>248</sup> *Ibid.*, p.19.

<sup>249</sup> *Ibid.*, p.9.

<sup>250</sup> *Ibid.*, p.52.

<sup>251</sup> *Ibid.*, p.11.

<sup>252</sup> *Ibid.*, p.33.

Dintre toate etapele evoluției experimentului, elementul-cheie îl constituie varietatea de medii și circumstanțe în care este azvârlit un obiect de studiu pentru a putea fi observat pas cu pas, cu scopul demonstrării unei ipoteze științifice. În fapt, acest element devine arma de luptă împotriva tuturor celor care îi caracterizau pe naturaliști drept simpli fotografi ai naturii, căci asigură aportul nebănuit de originalitate al scriiturii naturaliste, absolut necesar în descompunerea mecanismului faptelor puse sub lupă: „*Quand nous raisonnons sur nos propres actes, nous avons un guide certain, parce que nous avons conscience de ce que nous pensons et de ce que nous sentons. Mais si nous voulons juger les actes d'un autre homme et savoir les mobiles qui le font agir, c'est tout différent*”<sup>253</sup>. În acest sens, scriitorul naturalist prilejuiește cititorului o incursiune în medii și circumstanțe diferite, care palpită de viață și asigură unor ființe umane evoluții diferite, generând deci și povești diferite.

Sub influența descoperirilor și formulărilor științifice ale vremii, Zola consideră că ființa umană, obiectul principal al experimentelor naturaliste, este o simplă piesă într-un întreg mecanism complicat, însă o piesă care poartă în sine stigmatul unor elemente definitorii pentru evoluția sa ulterioară. Ancorată într-un sistem complex de condiționări și determinări, aceasta își vede libertatea și liberul arbitru îngădite de tirania unor „stăpâni” dominatori care îi influențează evoluția fără ca ea să poată reacționa. Astfel, glasul puternic al unui temperament și al unei fiziologii anume (Claude Bernard), imprimat pe fondul unui anumit tip de moștenire genetică (doctorul Lucas) și supus influenței mediului social și a educației constituie coordonatele determinismului absolut care marchează manifestările cerebrale și senzuale ale ființelor umane. Datorită răpirii liberului arbitru și înhărmării forțate a personajelor lor la jugul eredității și al mediului, naturaliștii au fost considerați deseori un nou soi de fataliști, însă Zola a contracarat cu promptitudine aceste acuze, subliniind diferența dintre un fatalist și un determinist: „*Nous avons donné le nom de déterminisme à la cause prochaine ou déterminante des phénomènes. Nous n'agissons jamais sur l'essence des phénomènes de la nature, mais seulement sur leur déterminisme, et par cela seul que nous agissons sur lui, le déterminisme diffère du fatalisme sur lequel on ne saurait agir. Le fatalisme suppose la manifestation nécessaire d'un phénomène indépendant de ses conditions, tandis que le déterminisme est la condition nécessaire d'un phénomène dont la manifestation n'est pas forcée*”<sup>254</sup>. Așa cum am discutat deja anterior, s-ar putea naște suspiciunea că superioritatea, complexitatea

---

<sup>253</sup> Ibid., p.9.

<sup>254</sup> Ibid., p.28.

și spontaneitatea anumitor organe vii, cum sunt ființele umane, constituie o piedică în calea supunerii lor la metoda experimentală, însă în ciuda mediului lor interior evoluat, ele manifestă proprietăți fizico-chimice constante și determinate, întocmai ca și corpurile brute: „*Une fois que la recherche du déterminisme des phénomènes est posée comme le principe fondamental de la méthode expérimentale, il n'y a plus ni matérialisme, ni spiritualisme, ni matière brute, ni matière vivante; il n'y a que des phénomènes dont il faut déterminer les conditions, c'est-à-dire les circonstances qui jouent par rapport à ces phénomènes le rôle de cause prochaine*”<sup>255</sup>. Însă pentru redarea cât mai fidelă a unor astfel de organisme complexe este absolut vitală considerarea armonioasă și integrală a fenomenelor care le caracterizează. Ceea ce respinge însă cu vehemență Zola este imixtiunea psihologiei în descifrarea ființei umane: „*Faire de la psychologie, c'est faire, comme il le dit, «des expériences dans la tête de l'homme»; lui, fera des expériences «sur l'homme tout entier*”<sup>256</sup>, chiar dacă el desconsideră faptul că „*l'homme a une tête et même qu'en certains cas, on a vu, - prodige inouï! – cette tête qui gouvernait ce corps*”<sup>257</sup>.

Metoda experimentală se dorește în același timp și o unealtă de descifrare a vieții sociale și morale a ființei umane, Zola sperând să înțeleagă cu ajutorul diferitelor descoperiri științifice, comportamentul oamenilor în societate: „*Le roman est un traité d'anatomie morale, une compilation de faits humains, une philosophie expérimentale des passions. Il a pour but, à l'aide d'une action vraisemblable, de peindre les hommes et la nature dans leur vérité*”<sup>258</sup>. Convinși că îmbunătățirea acestor două aspecte se poate realiza doar prin expunerea unor caractere, situații și medii sociale cu o obiectivitate dusă uneori la extrem, Zola și-a atras numeroase critici care îl acuzau de vulgaritate, obscenitate și amoralism: „*M. Zola se roule dans le ruisseau, et il le salit!*” (Barbey d'Aureville). Argumentul său solid era însă faptul că doar printr-o expunere și cunoaștere cât mai fidelă a legilor vieții morale și sociale se poate proceda la ameliorarea acestora: „*L'observation montre, l'expérience instruit*”<sup>259</sup>, cu scopul extrem de nobil de a corecta societatea și de a stăpâni binele și răul care își dispută supremația în cadrul acesteia. Parafrazându-l pe Claude Bernard care susținea că „*L'expérimentateur est*

---

<sup>255</sup> *Ibid.*, p.28.

<sup>256</sup> Ferdinand Brunetière, *Le Roman naturaliste*, C.Lévy, Paris, 1883, p. 266.

<sup>257</sup> *Ibid.*, p.266.

<sup>258</sup> J.-H. Bornecque, P.Cogny, *Réalisme et Naturalisme. L'Histoire. La Doctrine. Les Œuvres*, Hachette, Paris, 1958, p.55.

<sup>259</sup> Émile Zola, *Le Roman expérimental*, 2ème édition, G. Charpentier Éditeur, Paris, 1880, p.11.

*le juge d'instruction de la nature*"<sup>260</sup>, Zola se erijează într-un veritabil reformator moral și social, afirmând la rândul său că romancierii ar trebui să fie „*les juges d'instruction des hommes et de leurs passions*”<sup>261</sup>.

Considerațiile teoretice referitoare la creația naturalistă se răsfrâng și asupra romancierul naturalist, în calitate de generator de astfel de creații. În acest sens, savantul pur - cum se dorește a fi romancierul naturalist, a cărui calitate absolut necesară este un pregnant simț al realului -, tânjește după acel dram de individualitate care l-ar diferenția de alte opere naturaliste. După cum am mai arătat, aportul de originalitate este asigurat de imaginație care, părând poate nepotrivită într-un act imitator, este indispensabilă în inventarea unei experiențe și a unei împletiri de fapte care să pună în lumină fenomenul sau procesul studiat. Zola susține că prima condiție a creației literare este „*libera manifestatione a ideilor personale*”, care trebuie să facă abstracție de societate, puterea politică sau tendințele artistice. Obiectivitatea și impersonalitatea (moștenită de la Flaubert) scriitorului-experimentator nu se pot opune spontaneității personalității și temperamentului acestuia, care irump într-o interpretare personală și originală a lumii. În acest sens, Zola își expune propria filozofie a literaturii folosindu-se de un simbol, cel al Ecranului, care reprezentând de fapt personalitatea scriitorului, acționează ca o sită sau filtru prin care realitatea este cernută și reflectată în opera literară. Trecând în revistă ecranele specifice anumitor curente literare, Zola se oprește asupra ecranului realist care constituie „*un simple verre à vitre, très mince, très clair, et qui a la prétention d'être si parfaitement transparent que les images le traversent et se reproduisent ensuite dans leur réalité. L'Écran réaliste nie sa propre existence. Vraiment, c'est là un trop grand orgueil ... Il est, certes, difficile de caractériser un Écran qui a pour qualité principale celle de n'être presque pas; je crois cependant le bien juger en disant qu'une fine poussière grise trouble sa limpidité. Tout objet, en passant par ce milieu, y perd de son éclat ou, plutôt, s'y noircit légèrement. [...] Toutes mes sympathies, s'il faut le dire, sont pour l'Écran réaliste; il contente ma raison, et je sens en lui des beautés immenses de solidité et de vérité. Seulement, je le répète, je ne peux l'accepter tel qu'il veut se présenter à moi; je ne puis admettre qu'il nous donne des images vraies; et j'affirme qu'il doit avoir en lui des propriétés particulières qui déforment les images, et qui, par conséquent, font de ces images des œuvres d'art*”<sup>262</sup>. Importanța temperamentului

---

<sup>260</sup> *Ibid.*, p.10.

<sup>261</sup> *Ibid.*, p.10.

<sup>262</sup> J.-H. Bornecque, P.Cogny, *Réalisme et Naturalisme. L'Histoire. La Doctrine. Les Œuvres*, Hachette, Paris, 1958, p.53.

este subliniată definitiv în final, când Zola concluzionează oferindu-ne propria sa definiție în legătură cu opera de artă: „*un coin de création vu à travers un tempérament*” / „*un colț de natură văzut printr-un temperament*”.

Chestiunile legate de forma romanului nu sunt nici ele trecute cu vederea însă, urmând același leit-motiv al concepțiilor naturaliste, totul - de la sentimentele personale și individualitatea scriitorului până la însăși forma creației naturaliste, este supus controlului adevărului. În acest sens, stilul care dă viață cel mai bine concepțiilor naturaliste este unul clar, precis, direct, logic, lipsit de arabescurile unor exprimări prețioase sau pedante care nu spun nimic: „*Celui qui écrivait le mieux ne sera pas celui qui galopait le plus follement parmi les hypothèses, mais celui qui marchera droit au milieu des vérités. Nous sommes actuellement pourris de lyrisme, nous croyons bien à tort que le grand style est fait d'un effarement sublime, toujours près de culbuter dans la démente; le grand style est fait de logique et de clarté*”<sup>263</sup>.

Mănat de spiritul științific, romancierul naturalist pleacă în căutarea unui adevăr și după multe tatonări, ajunge în cele din urmă la cunoașterea absolută a obiectului sau fenomenului studiat, în dorința de a ieși din obscuritatea viziunii asupra ființei umane și a lumii. Capcana pe care nu a prevăzut-o însă Zola este faptul că toate cuceririle care alimentaseră spiritul științific sunt doar pași importanți în apropierea de adevăr, dar sub nici o formă nu pot fi considerate certitudini absolute, fiind deci supuse revizuirii permanente. În aceste condiții, opera literară trebuie ghidată doar de legi foarte generale, cum ar fi influența eredității și cea a mediului social.

Sub imboldul filozofiei care menținea viu focul sacru al cunoașterii și dorința de a pătrunde necunoscutul și esența lucrurilor, medicina prindea aripi în această perioadă, însuflând literaturii noi direcții și orientări. Extensie a fiziologiei, care la rândul ei se sprijinea pe fizică și chimie, literatura naturalistă a înlocuit omul abstract, metafizic al curentelor anterioare, cu omul natural, supus legilor fizico-chimice și sclav al unei întregi game de determinări, romanul naturalist devenind astfel „*une enquête générale sur la nature et sur l'homme*”<sup>264</sup>.

Sedus de modelul științific care constituie vârful său de lance, naturalismul a fost acuzat de a fi părăsit terenul estetic, pentru a se cufunda în apele reci ale științei, însă acesta rămâne o chestiune de metodă și nu una de formă sau retorică: „*méthode de penser, de voir, de réfléchir, d'étudier, d'expérimenter, un besoin*

---

<sup>263</sup> Émile Zola, *Le Roman expérimental*, 2ème édition, G. Charpentier Éditeur, Paris, 1880, p.46-47.

<sup>264</sup> *Ibid.*, p.36-37.

*d'analyser pour savoir, mais non une façon spéciale d'écrire*" (P.Alexis într-o scrisoare din 1891 către J.Huret).

### III.5. Reprezentanți ai curentului naturalist

„*Rod firesc al noii societăți democratice*" (Zola) și o reflectare a secolului științei, curentul naturalist, în mod straniu, nu s-a constituit într-o școală naturalistă. Paradoxal, după ce în prealabil recunoscuse cristalizarea unei școli naturaliste în pictură, Zola însuși a tăgăduit existența unei astfel de școli în literatură, mulțumindu-se să reducă naturalismul la o simplă metodă: „[...] *j'ai dit tant de fois que le naturalisme n'était pas une école, que par exemple il ne s'incarnait pas dans le génie d'un homme ni dans le coup de folie d'un groupe, comme le romantisme, qu'il consistait simplement dans l'application de la méthode expérimentale à l'étude de la nature et de l'homme*"<sup>265</sup>. Neîntrecunoscând existența unei școli literare, nu putea fi deci vorba nici de prezența unui șef de școală, lucru subliniat de altfel de același Zola. În schimb, acest curent este pe de o parte culminația operei unui număr oarecare de precursori, iar pe de alta, consecința firească a unei stări noi a civilizației.

Scriitorii care se reclamau ca susținători ai ideilor naturalismului sau chiar aparținând într-o măsură mai mare sau mai mică acestui curent constituiau mai degrabă un grup de prieteni, de bărbați tineri, liberi, celibatari, care visau să realizeze împreună idealurile de glorie artistică și printre care orice prezență feminină era exclusă. Tipul scriitorului naturalist este de cele mai multe ori un provincial cu origine socială modestă, aparținând micii burghezii, fără studii superioare, dar care debarcă la Paris și acceptă o slujbă mediocră pentru a supraviețui (majoritatea ocupă posturi de funcționari în ministerele pariziene). Pentru a se face cunoscut, scriitorul naturalist încearcă să colaboreze la diferite ziare („*Revue réaliste*" – Vast et Ricouard (1879); „*Revue moderne et naturaliste*" – Harry Alis (1878-1880), în așteptarea succesului primului său roman sau volum de nuvele.

#### III.5.1. Incubatorul naturalismului - Grupul de la Médan

Gravitând în jurul lui Zola și al discipolilor săi apropiați, mai multe grupuri și generații de scriitori naturaliști s-au succedat într-o perioadă destul de lungă.

---

<sup>265</sup> *Ibid.*, p.42-43.



Astfel, după „maeștrii” sau fondatorii acestui curent, grupul de scriitori care prezintă o mare importanță pentru evoluția naturalismului îl constituie „*grupul de la Médan*”.

Având la bază prietenia câtorva tineri artiști adunați în jurul lui Zola, „grupul de la Médan” pune în lumină scriitori animați de aceleași idealuri artistice și care lansând în discuție o mare varietate de probleme estetice, ajung uneori la discuții contradictorii sau confuze. În momentul constituirii grupului, toți membrii acestuia făceau literatură dar, în afară de Huysmans, nici unul nu publicase încă vreun volum. Ghidați fiind în demersul lor literar de opera lui Zola, dar mai ales de romanul *Cărciuma*, ei au început să se detașeze de maestru pentru a-și descoperi și urma propriul stil literar și propria individualitate.

Inspirându-și numele de la denumirea unui mic târg din vecinătatea Parisului, unde Zola, în 1877, își cumpărase o casă și unde își petrecea marea parte a anului, grupul reunea, pe lângă maestru, cinci tineri scriitori: Guy de Maupassant, Joris-Karl Huysmans, Léon Hennique, Paul Alexis și Henry Céard.

Colaborarea artistică, ambiția comună și unitatea acestor scriitori s-au materializat în volumul colectiv *Les Soirées de Médan (Serile de la Médan)*, publicat în aprilie 1880 și care reflectă foarte bine spiritul acestui grup. Volumul, în întregime imaginar, este țesut în jurul unei teme de mare interes la vremea respectivă – războiul din 1870. Prin opere literare mai mult sau mai puțin inspirate și vehemente, fiecare scriitor a încercat să-și exprime protestul împotriva războiului.

### III.5.1.1. ÉMILE ZOLA (1840-1902)

Deși opera literară a unui scriitor ar trebui să constituie o ilustrare cât mai fidelă a considerațiilor teoretice ale acestuia, în cazul lui Zola, creația sa artistică trădează o discrepanță surprinzătoare între teorie și practică. Oricât de novatoare și importante ar fi ideile expuse de acesta în *Romanul experimental*, ele nu prea se regăsesc aplicate în creația sa artistică, fiind mai degrabă înlocuite de „*teoria ecranelor*”.

Mai mult decât atât, adoptând modelul multor alți mari scriitori ai literaturii universale, Zola a urmat și el o traiectorie destul de sinuoasă în căutarea propriului stil literar, trecând prin mai multe etape și oscilând între diferite concepții literare.

Începuturile literare zoliene stau sub semnul unui idealism înflăcărat, ascunzând imaginea unui tânăr romantic, pasionat de genul sentimental și aflat sub influența unei filozofii panteiste. Refuzând să accepte doctrina dezolantă a

determinismului și având oroare de materialism și realism, tânărul Zola se închină unor „zei” literari precum Georges Sand, Victor Hugo și Alfred de Musset, din ale căror opere se hrănește în căutarea sa artistică. Astfel, primele sale opere – *Povestiri pentru Ninon* (1864) și *Spovedania lui Claude* (1865) - emană un lirism mediocru, destul de șubred, acestea fiind o înșiruire de aventuri amoroase din viața sa și cea a cunoscuților săi, aventuri care gravitează în jurul aceleiași probleme – suferința spiritului, considerată o stare sufletească la modă și obligatorie la acea vreme, mai ales printre cei care frecventau mediile boeme.

Etapă idealistă este urmată de perioada în care Zola se dedică unei cariere de jurnalist și redactează *L'Événement*, un fel de cronică bibliografică, urmată apoi de câteva portrete literare, articole de fantezie și chiar un *Salon*. Din această epocă datează și două opere destul de banale, inspirate de modelul deja consacrat al romanului-foileton: *Dorința unei moarte* (1866) și *Misterele Marsiliei* (1867).

Începând cu anul 1864 însă, o imensă transformare se produce în interiorul scriitorului și în modul său de gândire, acesta debarasându-se definitiv de „haina” idealismului și a romantismului, fiind în schimb gata să primească cu brațele deschise, ca un adevărat neofit, toate ideile novatoare ale celei de-a doua jumătăți a secolului al XIX-lea: „Trebuie să fim ai epocii noastre, dacă vrem să creăm opere originale”<sup>266</sup>. Această transformare este puternic angrenată de prietenia sa deosebită cu Cézanne, cel care l-a introdus în mediul boem și nonconformist al pictorilor pe care, de altfel, Zola a sfârșit prin a-i elogia și chiar a-i apăra în fața tuturor celor care se simțeau jigniți de scandaloasa reflectare a realității în pânzele lor. Strânsa apropiere dintre Zola și pictorii impresionisti se concretizează atât prin tablouri care dezvăluie prezența sa nelipsită printre cei din urmă – *Un Atelier la Batignolles* (Fantin-Latour) și *Atelierul artistului* (Fr.Bazille), cât și prin comentarii calomnioase în presa vremii, care concediau cu dispreț pictorii și scriitorii, considerați ca făcând parte din aceeași „ciorbă fără gust”: „Zola, Manet, impresionistii și naturalistii, în aceeași oală: zurbagii și comunarzi”<sup>267</sup>.

Sub puternica influență a noilor doctrine și concepții care au bulversat sfârșitul de secol al XIX-lea - scientismul, materialismul, pozitivismul și determinismul - Zola a scris primele sale două romane – *Thérèse Raquin* (1867) și *Madeleine Féral* (1868) - încercând să pună în practică metoda experimentală, teoretizată în romanul său manifest (*Romanul Experimental*). Subiectele celor două romane sunt comune, chiar banale, fiindcă ceea ce contează este evoluția interioară

---

<sup>266</sup> Émile Zola, *Salvoanele mele*, Editura Meridiane, București, 1976, p. 169.

<sup>267</sup> Letiția Florina Brătulescu, *Poetica impresionismului în opera lui Émile Zola*, Editura Paralela 45, București, 2005, p.81.

a personajelor. Prin intermediul lor, scriitorul își propune să studieze temperamentele și modificările pe care le suferă organismul uman, sub influența mediului social și a diferitelor împrejurări din viața de zi cu zi. Din acest punct de vedere, cele două romane pot fi considerate mai mult decât niște simple povești de dragoste, adevărate monografii care descriu manifestările anormale ale sensibilității umane.

Încă din această perioadă, în mintea scriitorului încolțește ideea unei opere de mari dimensiuni, care cuprinzând și cele două romane mai sus menționate, să prezinte istoria unei familii în perioada celui de-al doilea imperiu. Planul inițial și ideile generale au prins viață și consistență încetul cu încetul, dând naștere unui ciclu grandios de romane, numit **Les Rougon-Macquart**.

O simplă parcurgere a titlurilor romanelor zoliene dezvăluie cititorului elementul cel mai frapant al operei acestuia - imensitatea sa. În 40 de ani de activitate literară, Zola a publicat 60 de volume, iar ciclul *Les Rougon-Macquart* cuprinde 20 dintre acestea, reprezentând o treime din opera sa.

Intenția scriitorului era de a face concurență realității, de a da viață unor sute de personaje care să-l sprijine în demersul său de a creiona imaginea unei societăți, a unei mici comunități sau a unui mic univers. Astfel, în cele 20 de romane ale seriei, Zola schițează în jur de 200 de personaje, a căror evoluție pe scena vieții este dirijată de niște legi nevăzute – cea a determinismului și a eredității.

Perpetuându-se de-a lungul a cinci generații, familia Rougon-Macquart cuprinde o varietate de membri, care constituie fiecare în parte un caz clinic de dereglare nervoasă și comportamentală: isterie, nebunie, nevroză, imbecilitate, alcoolism, etc. Marcați de nenumărate tare ereditare și dezechilibre psihice și aflați sub povara mediului social din care provin, membrii acestei familii sunt inevitabil antrenați în acțiuni și fapte reprobabile, cum ar fi furturi, crime, prostituție, etc., toate în decorul celui de-al doilea imperiu.

Dorind să ofere o frescă a societății franceze sub cel de-al doilea imperiu, scriitorul presară seria de romane cu nenumărate indicații referitoare la profesia și mediile sociale în care își duc existența personajele. Acestea nu fac decât să completeze indicațiile medicale oferite odată cu expunerea arborelui genealogic al familiei.

Având origine umilă, țărănească, membrii acestei duble familii reușesc să accedă în timp în toate păturile sociale, aducând în lumină o paletă variată de meserii și oferind scriitorului prilejul de a prezenta o imagine cât mai completă a tuturor mediilor. Astfel, mășăluiesc în fața cititorului burghezi, funcționari, deputați, miniștri, medici, jurnaliști, comercianți, preoți, mecanici, mineri,

prostituate, hoți, escroci, spălătorese, soldați, țărani, constituind la un loc un furnicar zgomotos și colorat, unde fiecare încearcă să-și găsească locul și să supraviețuiască avalanșei de schimbări. În încercarea de a organiza oarecum această aglomerare umană, distingem mai multe universuri, bine delimitate, dar care împreună oferă un tablou complex al vieții și societății franceze la sfârșit de secol al XIX-lea: lumea politică (*Exceleanța sa Eugène Rougon*), lumea financiară (*Prada, Bani*), lumea divertismentului (*Nana*), lumea burgheză (*Fiertura*), universul muncitorilor (*Cârciuma, Germinal*), al artiștilor (*Creație*), al țăranilor (*Pământul*), al militarilor (*Prăpădul*), al comercianților (*Pântecele Parisului, La Fericirea femeilor*), viața de provincie (*Izbânda familiei Rougon*), mediul eclesiastic (*Cucerirea orașului Plassans, Greșeala abatelui Mouret*).

Din dorința de complexitate și acuratețe, Zola a pătruns în diferitele medii pe care le-a descris, chiar cu mult înainte de a se angaja în proiectul său literar. În perioada sa de tinerețe și sărăcie, a fost nevoit el însuși să-și trăiască existența într-o casă muncitorească, mică și insalubră, în mijlocul unor oameni care-și cunosc între ei și cele mai mici detalii ale vieții lor și unde durerea și fericirea unuia este împărtășită de întreaga comunitate. Astfel, Zola a fost părtaș atât la evenimentele fericite, cât și triste, din viața oamenilor simpli: nașteri, căsătorii, petreceri, sărbători, înmormântări, etc.

Mai mult sau mai puțin documentate, fiecare din cele 20 de opere ale seriei reprezintă un roman documentar; însă adevăratele romane documentare, cele care ilustrează cel mai bine doctrina naturalistă și concepția autorului despre roman sunt: *Cârciuma, Germinal, Prăpădul* și *La Fericirea femeilor*.

Imensa muncă documentară pe care se sprijină întregul ciclu de romane se materializează în interiorul acestuia în personaje unice și descrieri. Din această perspectivă, opera zoliană este o împletire de portrete și peisaje, care aduc o notă în plus de consistență și acuratețe. Acumularea de detalii și descrieri lasă o impresie generală foarte puternică, provocând un sentiment de grandoare, de tumult, de viață în plină fierbere. Atunci când descrierile sunt prea lungi și cititorul s-ar putea plictisi, printr-un procedeu specific lui, Zola face să intervină fragmente narative sau de conversație care să îndepărteze monotonia.

Arătându-și dezaprobarea față de noul regim încă din primele pagini ale operei sale, Zola realizează o critică la adresa societății imperiale și a contemporanilor săi, într-o perioadă în care moravurile erau în schimbare în toate clasele sociale și spiritul regimului părea să pună stăpânire peste toți și toate. Plasând acțiunea romanelor sale în jurul anului 1865, Zola își îndreaptă critica în principal spre *clasele conducătoare*, ai căror membri nu sunt altceva decât puri

sinecuriști, persoane mediocre împinse în funcții importante de cele mai multe ori de amabilitatea soțiilor lor, persoane averse de bani și de câștig, care se avântă în afaceri murdare și care subordonează totul plăcerilor lor. Următorii vizați sunt *magistrații*, lipsiți de cel mai mic spirit de dreptate și preocupare pentru justiție, care acceptă orice compromis pentru a fi avansați și care își compromit propriile funcții prin lamentabile afaceri de moravuri. *Clerul* completează și el tabloul, romanele oferind imaginea paradoxală a unor preoți intriganți, simpli aventurieri politici, gata să se preteze la orice josnicie și a căror unică preocupare este de a obține bani de la credincioși, în numele Bisericii. *Armata* nu este nici ea uitată, cu ofițeri, sergenți și soldați care, deși înzestrați cu calități necesare meseriei lor, sunt atinși și ei de patimile și spiritul noilor schimbări. Însă cea mai înflăcărată critică și ironie este îndreptată împotriva *burgheziei*, căreia scriitorul i-a consacrat un întreg roman, pentru a o putea umili mai bine – *Pot-Bouille*. Zola le reproșează burghezilor ipocrizia și meschinăria cu care își trăiesc existența banală, în care viciile, plăcerile și distracțiile mediocre sunt unicele preocupări. Galeria de personaje este completată de *micii comercianți*, cinstiți, dar foarte limitați, și care se dovedesc incapabili de a înțelege noile schimbări și necesități economice ale vremii. Cei împotriva cărora autorul nu are prea multe săgeți de îndreptat sunt *intelectualii*, *medicii*, *artiștii*, *scriitorii*, *jurnaliștii*, proveniți tot din mica burghezie, dar care au ajuns repede să fie detestați de ea; aceștia sunt cei care ar trebui să facă lucrurile să se miște, să aducă un suflu nou, să purifice societatea de tot „puroiul” sfârșitului de secol al XIX-lea. Există însă, totuși, și o categorie pentru care Zola nu are decât admirație și respect – *muncitorii* și *salariații* – sacrificaii societății contemporane scriitorului, cei care își trăiesc cu stoicism mizera existență zilnică.

Deși a pornit cu intenția de pune romanul în serviciul științei, copleșit de propria personalitate, Zola și-a dat frâu liber propriei sensibilități, reușind să schițeze și romane personale, dominate de lirism și idei filozofice. Atipice pentru creația zoliană, aceste scrieri se interpun între cele mai dure și brutale romane ale scriitorului, constituind o oază de liniște, un moment de odihnă pentru mintea cititorului, permițând în același timp scriitorului o mai mare libertate de expresie și posibilitatea de a-și demonstra măiestria artistică. Astfel, deși concepute parțial ca opere documentare unde preocupările naturaliste nu lipsesc, romanele *Greșeala abatelui Mouret*, *O pagină de dragoste*, *Visul* și *Bucuria de a trăi* aveau scopul de a permite scriitorului să-și exprime în imagini cât mai plastice și armonioase ideile sale filozofice, dar și viziunea sa asupra vieții și iubirii.

Nota dominantă a operei zoliene este un pesimism sumbru, rezultat în urma descoperirii și reflectării imaginii dezolante a societății sfârșitului de secol al XIX-

lea. Autorul nu pare să mai aibă încredere în nimic, nici în religie, guvern sau organizarea socială a vremii. Peste tot el descoperă viciu, interes, răutate, lașitate, tare ereditare, putreziciune și mizerie socială și umană. Fiecare roman al operei sale emană infinita și apăsătoare tristețe a vieții, izvorâtă din pozitivismul și materialismul secolului al XIX-lea.

Așa cum fiecare lucru negativ își are și partea lui pozitivă, pesimismul exprimat în operă este contrabalansat de un optimism izvorât din bucuria găsirii unui remediu la toate suferințele lumii: sănătatea fizică și mentală, precum și bucuria de a trăi, sugerată de romanul cu același titlu – *Bucuria de a trăi*. Constituind al 12-lea roman al ciclului, această operă concentrează întreaga filozofie a scriitorului și a operei sale. Secretul supraviețuirii în această lume pare să fie sănătatea deplină, abandonul total în voia tuturor plăcerilor și necesităților vieții, dar și supușenia atât în fața forțelor care determină apariția vieții, cât și a celor care conduc spre moarte. Forțele naturii nu pot fi considerate nici pozitive, nici negative, ele există pur și simplu și datorită fiecărui individ este de a li se supune.

Ultimul roman al ciclului - *Doctorul Pascal* - oferă concluzia, soluția care aduce lumină și speranță la capătul a 20 de romane animate de personaje bolnave fizic și psihic: *nașterea unui copil sănătos*. Căci familia Rougon-Macquart ar fi dispărut după mai puțin de un secol, dacă doctorul Pascal nu ar fi avut un copil cu nepoata sa, în cadrul unei relații tot nefirești, care teoretic, predispunea copilul acestora la o sănătate precară. Însă cum ambii părinți sunt sănătoși și deși mama se îngrijorează în legătură cu arborele genealogic al familiei, rămâne doar speranța ca și urmașul să fie sănătos și să întrerupă lungul șir al bolilor și dezechilibrelor fizice și mentale ale familiei Rougon-Macquart.

Din întreaga galerie a romanelor lui Zola, o deosebită importanță prezintă *Cârciuma* (*L'Assomoir*), cel de-al șaptelea roman al ciclului *Familia Rougon-Macquart*. Într-o perioadă în care lumea era foarte rezervată la capitolul moralitate, în ciuda schimbării regimului, romanul a fost acuzat de „pornografie”, „limbaj violent” și „murdărie”. Scandalul imens iscat în jurul romanului i-a adus brusc lui Zola atât gloria, cât și bogăția. Ilustrând *lumea muncitorilor* căzuți pradă alcoolismului și depravării, acțiunea romanului se desfășoară într-un perimetru restrâns, într-un spațiu închis, gravitând în jurul crâșmei lui nea Colombe, o mahala mizerabilă, unde singurele distracții oferite muncitorilor după o zi de muncă sunt bețiile zilnice și petrecerile cu ocazia unor sărbători. Univers simbolic și mitic, mediul în care se desfășoară acțiunea e populat de numeroase figuri pitorești, reprezentând lumea subterană care frecventează crâșma lui nea Colombe. Tot acest

furnicar este atras irezistibil de personajul principal al operei – alambicul – care personificat fiind, pare un monstru, o creatură fantastică a cărei umbră planează în permanență asupra locuitorilor din cartier.

Modest în material narativ, cu o intrigă redusă la minim și cu puține indicații temporale, romanul *Cârciuma* pare să evolueze în propria realitate, departe de timpul istoric, recuperând parcă modelul riguros al tragediei clasice.

Dincolo de a fi o operă morală - prin imaginea șocantă a alienării muncitorului, personaj care este introdus pentru prima oară în literatură -, *Cârciuma* reprezintă o cotitură în evoluția limbii franceze literare. Marea reușită a lui Zola constă în faptul că nu s-a limitat la utilizarea limbajului popular presărat cu argou numai în dialoguri, ci l-a strecurat și în narațiune, prin intermediul stilului indirect liber, folosit din belșug în această operă.

Romanul fără de care opera lui Zola ar fi mult mai puțin valoroasă este *Germinal*, considerat piscul creației sale și primul roman al *proletariatului* din literatura franceză. Dacă romanul *Cârciuma* era cel care introducea muncitorul în literatură, *Germinal* aduce un suflu nou, acela al revoltei populare, al revendicărilor și solidarității muncitorești.

Având ca sursă de inspirație greva minerilor de la Anzin și sprijinindu-se pe câteva lucrări teoretice și tehnice legate de exploatarea cărbunelui, Zola a realizat o operă a cărei măreție se ridică la cea a unei epopei, prin subiectul ales - mizeria și eroismul muncitorilor, dar și prin mesajul profetic pe care îl transmite.

Într-o atmosferă în care negrul, culoarea angoasei și tristeții, pune stăpânire pe totul în jur, muncitorii își urmează soarta proletară, fiind condamnați, fără scăpare, la sărăcie, foamete și o viață plină de mizerie și nenorociri.

Din cele 40 de capitole, doar un număr de 10 luptă să risipească beznă și posomorala care învăluie apăsător romanul, ale cărui puncte de sprijin sunt o serie de antiteze: muncă – capital, belșug – mizerie, burghezi – muncitori, etc. Deși romanul se încheie cu eșecul grevei, nota acestuia rămâne optimistă, iar mesajul e acela al încrederii și nădejdei, pe care lupta minerilor le întrețin vii, pentru a pune bazele unei societăți sănătoase, care să se muleze pe nevoile și realitățile omului de rând. În acest sens, sfârșitul romanului întrește sensul cuvintelor „a germina”, „germinare”, pe care le conține și evocatorul titlul, cuvinte care sugerează „germinarea”, dospirea, nașterea unei noi lumi.

Apogeu al creației zoliene, *Germinal* oferă descrierea primei greve din literatura franceză și universală, fiind în același timp și o împletire a celor mai bune aptitudini artistice ale lui Zola și a crezului său democratic, umanitar.

### III.5.1.2. LÉON HENNIQUE (1850-1935)

Publicând între anii 1878 – 1890 în jur de 10 romane și nuvele, Hennique sfârșește prin a se dedica teatrului. Influența naturalismului asupra operei sale se manifestă în două romane: *La Devouée* (1878) și *L'Accident de Monsieur Hébert* (1883).

Adevărat studiu de patologie psihologică, *La Devouée* ne arată cum o idee fixă, obsesia invenției, a creației poate duce la tulburări psihice atât de severe încât aceasta poate amorți unul dintre cele mai puternice sentimente umane – sentimentul patern.

*L'Accident de Monsieur Hébert*, un adevărat roman naturalist și anti-romantic, aduce în lumină imaginea grotescă a adulterului și a pasiunii consumate în afara unei relații. Pasiunea scriitorului pentru caricatură și descrieri precise aduce în fața cititorului o întreagă galerie de magistrați și ofițeri proiectați în cadrul „natural” de la Versailles.

Contribuția lui Hennique la volumul grupului celor cinci s-a realizat prin nuvela

*L'Affaire du grand 7*, care descrie lupta și victoria îndreptată și obținută de data aceasta asupra ... femeilor.

### III.5.1.3. PAUL ALEXIS (1847-1901)

Dintre toți cei cinci membri ai „grupului de la Médan”, Alexis rămâne în istoria literaturii ca discipolul cel mai fidel, ascultător și entuziast, singurul care a crezut până la sfârșit cu înflăcărare în importanța și viitorul curentului naturalist.

Deși este autorul a zece nuvele, acestea nu prezintă o importanță prea mare, ele punând în evidență aceleași personaje excentrice și boeme, specifice literaturii naturaliste: *Le Journal de Monsieur Mure*, *La Fin de Lucie Pellegrin*, *L'Infortune de Monsieur Fraque*, *Les Femmes du père Lefèvre*, etc.

Chiar dacă a avut întocmai ca și Hennique un puternic simț al comicului și al farsei, Alexis s-a rezumat la a prezenta realitatea cât mai puțin artistic, pentru el naturalismul reducându-se la grija pentru document și reflectarea cât mai fidelă a realității.

Nuvela care se remarcă în opera sa este *Après la Bataille*, publicată în *Serile de la Médan* și care atrage atenția asupra fragilității virtuților femeilor și asupra văduviei care nu poate fi păstrată la nesfârșit.



#### III.5.1.4. HENRY CÉARD (1851-1924)

Chiar dacă nu a scris decât un roman – *Une belle journée* (1881), acesta constituie punctul de întâlnire a celor mai esențiale formule naturaliste, constituind astfel expresia completă a acestei doctrine. Fiind o reprezentare foarte exactă și realistă a vieții micii burghezii, romanul este de fapt povestea unui adulter care nu s-a produs dar ar fi putut să se producă.

Cât despre aportul său la volumul comun al scriitorilor médanieni, acesta se materializează prin nuvela *La Saignée*, un episod din sângerosul asediu al Parisului și o caricatură a generalului Trochu.

#### III.5.1.5. JORIS-KARL HUYSMANS (1848-1907)

Temperament visător și fire sensibilă și pesimistă, în calitate de om și scriitor, Huysmans urmează o evoluție și o traiectorie sinuoasă, pornind de la aderarea la curentul naturalist și sfârșind prin a se dezice de acesta și a deveni mistic în urma unei lungi și sfâșietoare crize interioare.

Primele sale romane - *Marthe* (1876), *Les Sœurs Vatard* (1879), *Croquis parisiens* (1880), *En ménage* (1881), *À vau l'eau* (1882), *Un dilemme* (1887), puternic influențate de curentul naturalist, constituie un ansamblu de romane documentare, unde orice interes pentru intrigă este redus aproape definitiv. Ceea ce este de remarcat e faptul că fiecare operă este strâns legată de experiența personală anterioară a autorului. Nu este vorba de goana după documentația necesară unui anumit subiect, ci de a găsi un subiect corespunzător care să aibă drept suport documentația deja existentă. Reducându-și opera la domeniul propriei sale existențe, Huysmans a reușit să realizeze o serie de studii, de adevărate albume sau fotografii care reproduc o întreagă galerie de amintiri acumulate.

Împins de o forță interioară și de un spirit de revoltă și dezgust cu care și-a trăit întreaga existență, scriitorul manifestă o atracție deosebită față de spectacolele macabre și eroii ciudați, aducând pe scenă lumea boemă a tinerilor artiști.

Esența naturalismului lui Huysmans este însăși pasiunea sa de a expune cititorului o întreagă varietate de tonalități ale sentimentului de dezgust față de tot ce îl înconjură. Amplificarea acestui sentiment și violența senzațiilor artificiale prin care scriitorul încerca să compenseze realitatea au acutizat criza sa existențială și soluția adoptată a fost mănăstirea. Aceste schimbări s-au repercutat și în plan literar, unde romanele *À Rebours* (1884) și *Là-bas* (1891) au pus capăt periplului artistic al scriitorului, constituind ruptura sa definitivă de curentul naturalist.

Ca și contribuție adusă activității literare a grupului reunit în jurul lui Zola se remarcă nuvela *Sac au dos*, care prezintă războiul dintr-o perspectivă mai puțin plăcută – cea a spitalului.

### III.5.1.6. GUY DE MAUPASSANT (1850-1893)

Din grupul scriitorilor médanieni care gravitau în jurul lui Zola, cel mai important personaj, după maestru, rămâne Maupassant, o personalitate fascinantă, complexă și uneori, chiar contrastantă. Pentru a înțelege opera lui Maupassant este absolut necesară cunoașterea și luarea în considerare a evenimentelor care au marcat viața scriitorului, dar mai ales fluctuația stărilor sale sufletești și permanenta sa pendulare între agonie și extaz.

Dezvoltându-și personalitatea în mijlocul unui peisaj mirific din Normandia, viața lui Maupassant a fost una liniștită, plină de veselie, unde plăcerile de tot felul și instinctele eliberate de orice constrângere se împleteau, lăsând să se întrevadă o concepție de viață unde plăcerea fizică și senzațiile de orice natură păreau să fie preocuparea principală.

Sub atenta îndrumare a lui Flaubert, pentru care era ca un fiu adoptiv, Maupassant a încercat să-și modeleze un stil literar propriu, care să-i permită să devină un mare poet. Astfel, purtând amprenta romantismului, primele poeme ale scriitorului traduceau dragostea față de locurile natale și plăcerea de a trăi dând frâu liber tuturor dorințelor și instinctelor.

Încetul cu încetul, scriitorul a lăsat însă deoparte versurile, pentru a se dedica prozei, iar evenimentul care l-a impus definitiv ca prozator a fost publicarea nuvelei *Bulgăre de seu*, contribuția sa literară la volumul colectiv *Serile de la Médan*.

Având ca sursă de inspirație o întâmplare adevărată, nuvela schițează viziunea lui Maupassant asupra societății ipocrite și lipsită de sentimente nobile, față de care scriitorul reacționează printr-o ironie incisivă și virulentă. Țesută în jurul micuței curtezane Bulgăre de Seu, povestea descrie călătoria întreprinsă de aceasta, în timpul ocupației germane, cu o diligență în care se află numeroase persoane reprezentând la scară mică toate păturile sociale. Oprirea diligenței de către un ofițer german tulbură liniștea călătorilor, scoțând în evidență adevărata față a fiecăruia și modificând serios relațiile dintre aceștia.

Punând piatra de temelie a unei cariere de mare succes, nuvela *Bulgăre de Seu* a pregătit terenul pentru apariția marilor opere ale lui Maupassant. Această

nuvelă a fost dublată de publicarea volumului *Duminicile unui burghez din Paris* (1880), împreună marcând debutul literar al scriitorului.

Într-o primă etapă a activității sale literare – între anii 1880-1883 – Maupassant a scris în jur de 300 de nuvele, organizate în 18 volume, dintre care două postume. Primele volume de nuvele – *Casa Tellier* (1881), *Domnișoara Fifif* (1883) și *Poveștile becaței* (1883) – scot în evidență preocupările filozofice ale scriitorului, dar și ura sa pentru burghezie, ceea ce constituie de fapt nota dominantă a operei sale.

Scriitorul folosește nuvela *Casa Tellier* (1881) și cele care urmează – *În Familie* (1881) și *Povestea unei slujnice de fermă* (1881) – drept teren de expunere și câmp de bătălie împotriva anumitor instituții, clase sociale și concepții contemporane lui: religia, legile, secolul al XVIII-lea și atitudinea romantică, burghezia, etc. Aceste nuvele, care trădează nemulțumirea scriitorului și constituie un mijloc de protest împotriva realităților vremii, se împletesc și sunt contrabalansate de cele care exaltă viața simplă, cu bune și cu rele, unde portretele caricaturizate sunt dublate de descrieri de peisaje și scene idilice.

Odată cu debutul în a doua etapă a activității sale literare – 1883-1890, Maupassant începe să se îndepărteze de curentul naturalist la care aderase împreună cu grupul de la Médan.

Foarte apropiat de tonalitatea nuvelor, romanul normand prin excelență rămâne *O viață* (1883), punct de convergență al multor povestiri despre nobili de țară leneși, desfrânați și brutali, despre soțiile lor clausturate în castele dărăpănate și despre fiii lor refugiați la Paris, unde ajung epave ruinate. Romanul are în centru existența ternă și gri a eroinei principale, Jeanne, precum și seria de dezamăgiri și deziluzii suferite de ea ca și copilă, femeie, mamă, toate fiind în esență dure critici aduse la adresa societății moderne.

În ciuda faptului că a scris în jur de 300 de nuvele, Maupassant s-a limitat la nu mai mult de 6 romane. Dintre acestea, cel mai bun pare să fie *Bel-Ami* (1885), un evantai de scene din viața jurnaliștilor, având în centru figura unui aventurier cu succes la femei și lipsit de scrupule, fapt care îl ajută să-și atingă toate țelurile. În acest roman, Maupassant se concentrează asupra indivizilor și sub influența prietenului său P. Bourget (care se ocupa de psihologia experimentală), acesta reintroduce studiul psihologic, respins de curentul naturalist.

Precizam anterior că diferitele evenimente marcante din viața scriitorului și-au pus puternic amprenta asupra creației sale literare. Așadar, după succesul înregistrat cu acest roman, viața lui Maupassant s-a schimbat simțitor. Mica avere acumulată îi oferea un oarecare confort financiar și psihologic, atrăgându-l tot mai

mult spre o viață de plăceri, spre frecventarea saloanelor, unde majoritatea persoanelor vrăjite de farmecul său erau femei. Aflat tot mai mult sub influența feminină, care însuflețea viața mondenă și îl împingea spre a reflecta în operă ceea ce este diferit și frumos, Maupassant se vede prins între două tendințe care își reclamă în aceeași măsură dreptul la reprezentare: tendința veche, care cerea doar reflectarea realului și căreia scriitorul dorea să i se supună, iar de cealaltă parte noile obiceiuri, împrumutate din lumea mondenă. Acest antagonism al celor două atitudini se reflectă după apariția romanului *Bel-Ami*, în toate romanele lui Maupassant.

Următorul roman - *Mont-Oriol* (1886) - este romanul unei stațiuni balneare, care se evidențiază însă nu atât prin intrigile țesute între cei care își petrec vara acolo - medici, pacienți, afaceriști, în general oameni bogați - cât prin tabloul lansării unei noi localități cu ape curative. Roman de moravuri, întocmai ca și precedentele, *Mont-Oriol* infuzează o doză mai redusă de spirit critic în evaluarea elementelor și fenomenelor negative ale societății. În același timp, opunându-se doctrinei naturaliste, pe care o îmbrățișase atâta vreme, scriitorul pictează femei și bărbați care nu sunt ca ceilalți, care se remarcă prin ceva deosebit.

Probabil romanul cel mai reușit al scriitorului și cel care se bucură de o prefață exact ca un adevărat manifest al realismului de tradiție flaubertiană rămâne *Pierre și Jean* (1888), un roman plin de obiectivitate, care expune fidel ceea ce se petrece de obicei în viață și schițează un soi de teorie despre roman a scriitorului: „*Au lieu d'expliquer longuement l'état d'esprit d'un personnage, les écrivains objectifs cherchent l'action ou le geste que cet état d'âme doit faire accomplir fatalement à cet homme dans une situation déterminée. Et ils le font se conduire de telle manière, d'un bout à l'autre du volume, que tous ses actes, tous ses mouvements soient le reflet de sa nature intime, de toutes ses pensées, de toutes ses volontés ou de toutes ses hésitations. Ils cachent donc la psychologie au lieu de l'étaler ... Le roman exécuté de cette façon y gagne en sincérité*”.<sup>268</sup> Romanul deschide seria unor opere oarecum diferite de celelalte, deoarece pune accentul pe studiul evoluției sufletești a unor personaje răvășite de o dramă, în cazul nostru drama medicului Pierre Roland fiind îndoiala asupra paternității fratelui său, Jean.

Ultimele două romane – *Tare ca moartea* (1889) și *Inima noastră* (1890) – constituie romane psihologice, personale, confidentiale chiar. Pe fondul unor scene din viața mondenă, schițate cu lejeritate, comentariul psihologic invadează totul, punând în lumină frământările sufletești ale personajului principal, care oricum s-ar

---

<sup>268</sup> Pierre Martino, *Le Naturalisme Français*, Collection Armand Colin, Paris, 1930, p.137.

numi, ascunde imaginea scriitorului însuși, sub toate formele sale: romancier, amator, om monden.

Astfel, în romanul *Tare ca moartea* (1889), obiectul analizei psihologice este pictorul Olivier Bertin și vechea sa legătură cu o doamnă din înalta societate, căreia îi făcuse portretul odinioară. Această legătură se stinge încetul cu încetul nu din suficiența sau lipsa de potențial a relației, ci datorită transferării afecțiunii asupra fiicei iubitei, imagine vie a acesteia, așa cum o cunoscuse și o plăcuse cu mulți ani înainte. *Inima noastră* (1890) este, în schimb, romanul geloziei, al deznădăjduirii unui personaj monden, Michèle de Burne, părăsit de o iubită cochetă și capricioasă.

Având același punct de plecare - realitatea contemporană, cea socială și răsfrângerile ei asupra frământărilor sufletelor omenești, nuvelele și romanele lui Maupassant trădează viziunea sa asupra lumii și umanității.

Traducând fidel evoluția concepțiilor scriitorului și fluctuația zbuciumului său sufletesc, opera sa urmează o traiectorie sinuoasă, pornind de la exprimarea unui sarcasm și a unei ironii virulente, evoluând apoi către sentimente de înduioșare și milă îndreptate în special asupra burgheziei, pentru ca în final, opera sa să emane toată gama de neliniști personale. În schimb, în spatele acestor atitudini, în aparență contradictorii, se află același fond de idei, iar ritmul exprimării acestora este însuși ritmul evoluției sănătății fizice a scriitorului.

Întreaga operă a scriitorului stă sub semnul pesimismului, cu atât mai mult cu cât începând cu anul 1883, Maupassant a fost atras tot mai mult de doctrina lui Schopenhauer. Viața sa, și implicit creația sa literară, sunt marcate de nenumăratele sale oscilări, negări, refuzuri, îndoieli și frământări. Printre negările fundamentale ale scriitorului se află cea legată de ideea de Dumnezeu, exprimată în ultima sa operă, rămasă neterminată datorită nebuniei sale – *L'Angelus* (1891). Această operă are în centru imaginea unui medic materialist care respinge cu vehemență ideea de divinitate și cea a unui preot ciudat care susține ideea că Isus este o victimă a lui Dumnezeu, în sensul că a primit o falsă misiune din partea acestuia, și anume aceea de a oferi iluzii oamenilor.

În concepția sa, universul este un iureș de forțe dezlănțuite, iar știința nu reușește decât să constate, prin mijloace rudimentare și îndoielnice, doar mici frânturi din succesiunea acestora. Progresul este o himeră, iar omul, o biată ființă umană, puțin mai evoluată decât celelalte ființe însuflețite. Sentimentul inferiorității ființei umane se manifestă la Maupassant prin oroarea fizică față de om.

Toate aceste tăgăduiri și concepții pesimiste, hrănite de numeroasele angoase și obsesii ale scriitorului – solitudinea omului, limitarea simțurilor umane, interesul

exagerat față de problema magnetismului și a hipnotismului, halucinațiile sale vizuale, teama de bătrânețe, spaima teribilă față de moarte – s-au manifestat la Maupassant prin dereglarea sa psihică și degradarea fizică. Progresul lent și surd al bolii, instalarea nebuniei și „glasul” morții auzit de scriitor de nenumărate ori de-a lungul anilor, l-au adus pe acesta în pragul sinuciderii, unica soluție plauzibilă de a scăpa de povara realității.

Izvorâtă din evoluția bolii psihice a scriitorului, o întreagă galerie de „nebuni” își fac apariția în creația acestuia, reprezentând fiecare o transpunere, împinsă la limită, a propriilor senzații ale lui acestuia. Toate aceste personaje, înainte de a ajunge la nebunie, gândesc ca și scriitorul, acționează ca și el, făcând aceleași alegeri și parcurgând același traseu în viață. Întreaga lor existență este o lungă serie de excесе și o căutare înfrigurată a senzațiilor de tot felul, care în final ajung să-i distrugă. Astfel, unii se sinucid, obosiți de monotonia existenței, în timp ce alții, mai puțin categorici și curajoși, se mulțumesc să rămână cu ura lor de natură filozofică și existențială.

Demn reprezentant al generației naturaliste, Maupassant a reușit să transpună în plan literar gustul secolului său pentru reflectarea întocmai a realului, sfârșind însă, prin a se detașa de această abordare literară, pe care a ajuns să o critice și să o considere incompletă și tristă. În ciuda acestei atitudini schimbătoare față de naturalism, acesta a reușit, totuși, să cadă în „plasa” acestui curent, întruchipând el însuși, bineînțeles involuntar, un caz de dereglare fizică și mentală, care făcea la acea vreme deliciul scriitorilor naturaliști.

### **III.6. Personajul naturalist**

#### **III.6.1. Omul nou al secolului al XIX-lea**

Mutațiile celei de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea au adus din nou în centrul atenției imaginea ființei umane, însă într-o ipostază cu totul nouă și inedită. O bună înțelegere și redare a acestei noi ipostaze impune o scurtă trecere în revistă a evoluției omului de-a lungul vremii. Încă din cele mai vechi timpuri, eforturile de înțelegere a misterului ființei umane au determinat formularea a nenumărate întrebări care vizau existența acestei făpturi neobișnuite: „Cine sunt eu?”, „Cum se explică existența mea pe Pământ?” dar mai ales „Care este scopul vieții mele în această lume?”

Ambiționându-se să găsească răspunsuri la toate aceste întrebări, înțelepții și învățații tuturor timpurilor s-au aplecat profund asupra problematicii omului,

ajungând la concluzii mai mult sau mai puțin favorabile acestei ființe unice, care se deosebește de orice altă creatură din această lume. Astfel, Platon definea omul ca „*un animal biped, fără pene și cu unghii mari*”; Aristotel studia omul în manifestările și relațiile sale sociale, concluzionând că „*omul este un animal politic*”, o ființă natural sociabilă. După Pascal, omul nu este decât „*o trestie, cea mai slabă din natură*”, o trestie bătută de vânturile vijelioase ale vieții, un fir de nisip purtat de ici-colo prin furtuna existenței sale, dar el este „*o trestie cugetătoare*”, idee care anticipează teoriile altor filozofi cum ar fi Descartes, în viziunea căruia trăsătura fundamentală a omului este rațiunea iar ființa umană este astfel un „*homo cogitans*”, o creatură care gândește, se îndoiește, înțelege, face afirmații, neagă, are dorințe, imaginație, sentimente și mai ales visează.

Concluziile acestor căutări au fost redată apoi prin cea mai nobilă formă de exprimare – arta, ale cărei faze, în ciuda evoluției sale sinuoase de-a lungul vremii, au în comun reprezentarea omului în diverse aspecte și în cadrul diferitelor concepții și curente. Pornind de la idealismul egiptean în cadrul căruia găsim tipuri alegorice și simbolice, arta a evoluat spre idealismul grec, care nu mai evidenția un tip uman generic, reprezentativ pentru întreaga rasă umană, ci tipuri particulare, caracterizate de vârstă, sex, clasă socială, ocupație, pasiuni dominante și trăsături caracteristice. În Evul Mediu, arta lăsa în plan secund frumusețea formei corporale și a trăsăturilor fizice, subliniind frumusețea sufletului cu virtuțile sale și aspirațiile sale mistice. Odată cu intrarea în Renaștere însă, idealismul ambiguu al acestei perioade servea cultului păgân al frumuseții plastice. Dar evoluția artei nu s-a oprit aici ... În timp ce în iluminism se elogia omul rațional cu toate trăsăturile sale cognitive care-l deosebeau de orice altă ființă de pe acest pământ, romantismul scotea în evidență omul romantic, cu tot ce avea el mai subiectiv, personal și sentimental.

Reflectând evoluția omului de la stadiul de animal la cel de „*homo cogitans*”, concepțiile filozofilor din toate timpurile convergeau tot mai mult spre ideea că ceea ce deosebește omul de alte ființe este tocmai rațiunea, capacitatea de a gândi, de a nu lua decizii dictate de instinct, de a face deosebire între bine și rău. Deși călătoria ființei umane de la întunericul minții spre „*lumină*” s-a realizat pe o traiectorie ascendentă, atingând punctul culminant în „*secolul luminilor*”, evoluția acesteia a luat brusc o turnură violentă în secolul al XIX-lea, atunci când a fost aruncată înapoi cu mii de ani și redusă la funcțiile sale biologice.

Într-adevăr, în secolul științei, acest regres al ființei umane nu a trecut neobservat, ba chiar a fost reflectat în artă cu o mare receptivitate și promptitudine. Declicul marii schimbări artistice a fost produs de apariția tabloului-manifest al

realismului - *L'Enterrement à Ornans* (Gustave Courbet), care simboliza „înmormântarea” romantismului, dorindu-se a fi o reacție brutală față de toate canoanele perioadei precedente. Jelirea romantismului nu s-a bucurat de prea mult răgaz, căci cuplul realism-naturalism, fără de care nu putem vorbi despre a doua jumătate a secolului 19, l-a înlocuit cu rapiditate în memoria colectivă, detașându-se total de curentele precedente prin ridicarea la rang de religie a fidelității absolute față de real.

Susținând respingerea imaginației, Zola - părintele naturalismului - afirma: „*Umanitatea a traversat deja două stadii: cel al sentimentelor și cel al rațiunii. Acum, ea intră în etapa experienței*”. Fruct firesc al noii societăți democratice și al secolului științei, curentul naturalist este urmarea unei evoluții normale a lucrurilor, căci „*societățile sunt cele care determină evoluțiile literare*”.

Fiind parcă o oglindire a teoriei lui Spengler conform căreia istoria evoluează în cercuri și orice evoluție atinge un punct maxim urmat apoi de un moment de decădere, a doua jumătate a secolului al XIX-lea constituie momentul de cotitură al evoluției umane, punând în centru o ființă nouă, necunoscută, un produs al noilor condiții social-istorice. Omul secolului al XIX-lea este produsul evenimentelor și transformărilor apărute în această perioadă în Europa occidentală, mai ales în Franța, ecoul unei societăți dominată de pozitivism, mercantilism și dezvoltare economică și socială.

Rezultat al împletirii ideilor, teoriilor și concepțiilor novatoare ce stau la baza unei lumi noi, omul secolului al XIX-lea încearcă să supraviețuiască pe terenul frământărilor și zburciului epocii sale. În acest sens, pozitivismul, materialismul și pragmatismul acestui secol duc o luptă acerbă pentru a-și depune „sămânța roditoare” într-o parte cât mai mare a ființei umane. În cele ce urmează, vom analiza și noi influența pe care aceste forțe au exercitat-o asupra evoluției omului nou al secolului al XIX-lea.

Refuzând să admită minții omenești posibilitatea unei cunoașteri teologice sau metafizice și limitând cunoașterea la fenomene, pozitivismul reprezintă „fundatia” pe care se va construi încetul cu încetul omul modern al veacului al XIX-lea.

În lumina pozitivismului comtian, concepțiile anterioare despre lume și om, marile sisteme de natură poetică, teologică sau metafizică, sunt demontate piesă cu piesă, înlocuite fiind de imaginea unei lumi în care prevalează faptele de experiență și unde totul poate fi explicat pe cale științifică. Rolul divinității este estompat la maxim în această lume, căci Dumnezeu nu mai este considerat supremul arhitect al lumii, al templului dumnezeirii, „motorul primordial” al acestei lumi. În acest



univers nu există hazard, nici inițiativă supranaturală, un determinism riguros și o înlănțuire nesfârșită de cauze și efecte guvernând atât fenomenele naturii, cât și activitatea umană.

În acest univers se desprinde o fizică naturalistă care reunește într-o viziune comună lumea animată și cea inanimată: viața este percepută ca un mecanism și ca o sumă de energii, în timp ce întreaga materie se umple de un suflu vital. Rezultatul acestei viziuni este un panteism generalizat, care se sprijină pe ideea luării în considerare a forțelor vieții și ale mișcării. În evoluția și devenirea lor istorică, natura și omenirea se conformează unei energii primordiale, unui impuls rațional, unei Voințe care constituie după Schopenhauer „esența cea mai intimă, nucleul oricărui lucru individual și, de asemenea, al întregii existențe”, manifestată atât în forțele oarbe ale naturii cât și în acțiunea deliberată a omului. Aflându-se la antipodul inițiativei voluntare, Voința schopenhaueriană este nepremeditată, neinteligentă, instinctivă și inconștientă, incluzând toate forțele lumii și ale naturii, fie ele conștiente, semi-conștiente sau inconștiente.

Așadar, sub impulsul acestei Voințe sau „intenții” primordiale, al forței motrice care pune totul în mișcare, în natură și în lumea înconjurătoare „*totul curge*” - după cum remarcă și Heraclit, totul se transformă, nimic nu rămâne neschimbat. Structura rațională a universului se traduce și în planul devenirii printr-o dezvoltare progresivă. Lumea e asimilată cu o piramidă de forme, de reprezentări și o suită de stări având în ele însele rațiunea existenței și succesiunii lor. În toate domeniile, viața nu este decât „idee în mers”, realizarea progresivă a unui principiu rațional. Însă „curgerea”, devenirea și înfăptuirea lumii se realizează pe o traiectorie bine definită și determinată de anumite legi supreme care guvernează totul.

Una dintre aceste legi a fost formulată în 1859 de Charles Darwin în lucrarea sa *Originea speciilor* și susține ideea că ființele vii derivă din aceeași specie străveche care s-a diversificat în timp. Originea acestei variații trebuie găsită în mediul înconjurător, care joacă un rol important, deși în mod indirect. Trei fenomene sunt determinante în evoluția speciilor: sistemul reproducător, ereditatea și corelarea creșterii. Pentru Darwin, natura are aceeași activitate ca un cultivator: „*prin selecție eu înțeleg alegerea de către indivizi a unei anumite calități care este dorită. Trebuie să fi existat o selecție inconștientă încă din timpuri străvechi, în special pentru a păstra fiecare animal care este folositor fiecărei rase umane în condițiile cele mai deosebite*”. Această selecție naturală reprezintă rezultatul unei lupte aprige pentru viață, care face ca unii să supraviețuiască și alții să dispară.

Speciile supraviețuitoare evoluează și se transformă pe baza unor mecanisme de selecție naturală și a transmiterii ereditare a trăsăturilor moștenite.

Însă ambițiile programului scientist nu se limitau la explicarea universului material, ci mergeau mai departe, încercând să descifreze misterul ființei umane. În acest sens, Hippolyte Taine este primul scientist care a aplicat asupra omului toate teoriile legate de determinism și moștenirea ereditară. Încercând să înțeleagă omul în funcție de experiențele istorice și sociale pe care acesta le-a trăit, Taine ajunge la concluzia că *rasa, mediul și momentul istoric (race, milieu et moment)* reprezintă factorii esențiali ai determinismului uman. Într-adevăr, dacă Darwin susținea că omul a evoluat din aceeași specie străveche diversificată ulterior sub influența mediului geografic și climatic în care aceasta și-a dus existența, Taine merge mai departe, subliniind că această evoluție a avut drept rezultat formarea unor rase (*races*), înțelese mai degrabă cu sensul de popoare, ai căror membri împărtășesc același set de predispoziții culturale și spirituale, fără ca aceștia să conștientizeze sau să poată acționa în vreun fel împotriva manifestării acestora. Mai mult decât atât, deoarece este imposibil ca indivizii care compun același popor să aibă o evoluție identică, diferențele dintre aceștia sunt asigurate de mediu (*milieu*), adică de împrejurările particulare care deformează sau dimpotrivă dezvoltă acel set de predispoziții împărtășite și moștenite de toți membrii. Pentru a desăvârși triada de determinări aplicate omului secolului al XIX-lea, Taine adaugă un ultim element – momentul (*moment*), adică întreaga panoplie de experiențe și trăiri acumulate, coroborate cu un moment istoric bine determinat. Legat de această idee, un fapt demn de notat este acela că mulți critici ai acestei teorii au asociat ideea momentului cu cea de *Zeitgeist*, adică acel spirit, climat sau atmosferă culturală, intelectuală, etică, spirituală, socială și politică specifică unei anumite epoci, care își pune inevitabil amprenta asupra ființei umane. Extrapolând aceste idei, Taine a încercat chiar și o abordare științifică a literaturii, dovedindu-se un adevărat sociolog pozitivist atunci când susținea că literatura în general și opera literară în particular sunt rezultatul mediului în care evoluează un artist și o bună înțelegere a acestora implică neapărat o atentă cercetare a epocii și mediului din care provine autorul.

Prins în chingile odioase ale determinismului, omul veacului al XIX-lea pornește de cele mai multe ori în viață cu un dezavantaj major, iar avântul vieții sale se reduce, potrivit concepției filozofice schopenhaueriene, la acel instinct de supraviețuire, la acel impuls de neexplicat și de neînfrânat care îl împinge înainte pe drumul vieții. Mănat de forța oarbă a Voinței care stimulează omul să nu se oprească din călătoria sa contra cronometru prin viață, ființa umană se trezește în

vâltoarea unor infinite reprezentări ale realității, pe care încearcă cu sete să le „soarbă” dintr-o înghițitură. Deși Schopenhauer evidențiază rolul primordial al intelectului, a cărui funcție principală - intuiția - permitea omului să deducă relațiile de cauzalitate dintre diferitele forme de manifestare a materiei, oferindu-i acestuia și abilitatea de a se autoanaliza și autocorecta în vederea atingerii unor scopuri nobile, același filozof recunoștea că trupul uman se dovedește cea mai potrivită metodă de experimentare directă, nemijlocită și intensă a realității imediate, prin dezlănțuirea instinctualității și dorințelor primare, a căror finalitate este conservarea și perpetuarea speciei. Experimentând zi de zi cu disperare relativismul și nestatornicia manifestărilor realității și incapacitatea de a ține pasul cu ritmul devenirii acesteia, ființa umană se vede aruncată într-o stare de agitație și o căutare permanentă, deși uneori nedefinită, într-o neobosită încercare de împlinire a dorințelor de natură emoțională, dar mai ales fizică, pe care însă lupta pentru existență le lasă nesatisfăcute. Această căutare frenetică și nerăsplătită a dat naștere unui pesimism halucinant, care conturează imaginea unei existențe iluzorii, efemere, inconstante, ce îi prilejuiește ființei umane doar trăiri și experiențe vremelnice.

Odată cu declararea trupului uman drept mijloc ideal de experimentare a realității, Schopenhauer anticipa oarecum revitalizarea unor concepții filozofice acoperite până la acea vreme de colbul istoriei. Puntea de legătură cu aceste concepții fiind astfel creată, Ludwig Feuerbach reaprinde scânteia empirismului și senzualismului, care pe fondul materialismului celei de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea prind forță pentru a aduce în prim-plan omul fizic, biologic, plămădit din carne și oase, ai cărui „soldați” obedienți - senzațiile și percepțiile – asigură modalitatea sigură și nemijlocită de sondare a realității înconjurătoare. Această repunere în drepturi a omului concret a adâncit definitiv la acea vreme prăpastia dintre rațiune și instincte, care își disputaseră aprig întâietatea în dominarea ființei umane.

Fie că este vorba de materialism, pozitivism, darwinism, empirism sau senzualism, toate aceste concepții filozofice și-au ascuțit daltele pentru a ciopli o porțiune cât mai mare a ființei umane, reușind împreună o sculptură nouă, unică, ce întruchipează ființa umană ca exponent al spiritului sfârșitului de veac al XIX-lea.

### **III.6.2. Clasificarea personajului naturalist**

Această lume materialistă, predeterminată de o multitudine de factori care lasă foarte puțin loc libertății umane, are în centru omul și încercările sale disperate

de a-și găsi locul într-un univers complet nou. Într-adevăr, dincolo de punerea în lumină a noii societăți a secolului al XIX-lea, curentul naturalist sondează ființa umană, acest „nou-născut” al unei lumi în care condițiile istorice, dar mai ales anumiți factori care se manifestă împotriva voinței umane - ereditatea și temperamentul, par să-i fixeze de la bun început traiectoria sinuoasă. Purtând amprenta unei societăți în care știința, progresul și banii par să pună totul în mișcare, ființa umană se detașează net de imaginea idealistă a omului, așa cum era ea schițată de curentele artistice anterioare.

Termenul *naturalism* aduce cu sine noutatea necesității redării a tot ceea ce se desprinde din realitate, inclusiv a tabuurilor sociale - sexualitatea, corpul uman și banii, toți oamenii și toate clasele sociale câștigându-și astfel dreptul la reprezentare. Această turnură revoluționară în domeniul literar dezlanțuie energiile creatoare ale scriitorilor naturaliști, materializate într-o varietate de personaje care încorporează atât eroi individuali, ce își poartă cu stoicism „crucea” pe drumul anevoios al vieții, cât și – surpriză! – un personaj nou-nouț, *personajul-mulțime*, umanitatea în masă. Apariția acestui nou tip de personaj nu este deloc surprinzătoare în secolul al XIX-lea, epocă în care cuvântul „popor” revine cu insistență în discursul politic și în care presiunea maselor populare se impune ca o realitate și ca o amenințare. În același timp, reprezentarea poporului este justificată de îndatorirea de suflet pe care o are opera de artă de a ilustra realitatea epocii dominate de burghezie, cea care înăbușise în sânge iluziile republicanilor de la 1848. Personajul-mulțime este, așadar, preluat rapid de istorie, dar mai ales de literatură, unde acesta ia forma unor grupuri de greviști (*Germinal*), artiști, eroi salvatori (*Prăpădul*), muncitori, precum și a unor râuri pestrițe de trecători care animă zilnic orașele, prilejuind autorilor descrieri fidele redate cu nesaț, în virtutea unei atotcuprinzătoare „viziuni ochi de muscă”<sup>269</sup>, care vizează zugrăvirea multitudinii de aspecte ale societății. În acest sens, Zola se dovedește un incomparabil creator de fresce sociale, evocator de mulțimi de oameni în mișcare, cu toată diversitatea îmbrăcăminții, atitudinilor și chipurilor acestor personaje (*Germinal*, *Pământul* și *Prăpădul*).

Literatura realistă și naturalistă lasă să se întrevadă dorința de a răsturna regimul opresiv al vechii ierarhii a subiectelor. Nu numai că poporului i se acordă acum „dreptul la roman” (Erich Auerbach), adică la o abordare serioasă, ci asistăm chiar la o schimbare totală de perspectivă și la o reorientare a romanului în jurul acelei părți a societății rămase la periferia reprezentării și care, din acest motiv, era

---

<sup>269</sup> Al. Proulx, *Aspects épiques des „Rougons-Macquart” de Zola*, Paris: Mouton & Co, The Hague, 1966, p.69.

complet neglijată. Mesajul scriitorilor romantici trăda o anumită confuzie în legătură cu noțiunea de popor, care nu trebuia identificată cu „clasele periculoase”, adică cu proletariatul alarmant din orașe, care aparținea viitorului.

Însă cel mai adesea avem de-a face cu monografii, țesute în jurul unui singur personaj, fapt indicat chiar de titlul acestora: *Thérèse Raquin* (Zola), *Germinie Lacerteux* (Frații Goncourt), *O Viață* (Maupassant).

Pornind de la analiza vieții sociale, scriitorii naturaliști pun în lumină noi tipuri de personaje, private de puterea și libertatea care caracterizau eroii romanului tradițional. Nu mai avem de-a face aici cu eroii și eroinele tragediei clasice, ruși total de realitatea cotidiană și de orice atingere exterioară și care evoluează într-un cadru purificat, ideal pentru exprimarea pasiunilor lor. Este momentul când se renunță la separarea stilurilor și când o întreagă pătură marginalizată a societății accede la reprezentare. Astfel, personajele ideale schițate de curente anterioare, care evoluau parcă într-o lume superioară, de poveste sau legendă, se retrag în fața omului din popor, ce poartă puternic în el amprenta tuturor factorilor care l-au determinat.

Scrutând cu privirea lor de sociologi lumea în continuă fierbere și transformare a secolului al XIX-lea, scriitorii naturaliști au reușit să contureze foarte clar și precis universuri sociale închise în ele însele, închistate în moduri de funcționare unice, particulare, ce pot oferi descrierii scene puternice și viziuni halucinante, rămase pe veci în memoria curioșilor care îndrăznesc să le pătrundă intimitatea. Astfel, trei mari universuri sociale se împletesc pentru a oferi o imagine cât mai completă și fidelă a societății secolului al XIX-lea: universul claselor burgheze (*Banii*, *Excelența Sa Eugène Rougon*, *Pot-Bouille*), cel al claselor populare (*Cârciuma*, *Germinal*, *Pământul*, *Bestia umană*), fără a uita „lumea aparte”, plină de culoare și zgomot a prostituatelor, criminalilor, preoților și artiștilor (*Nana*, *Bestia umană*, *Creația*, *Greșeala abatelui Mouret*).

Estompând la maxim evocarea mediilor țărănești și conturarea imaginii țăranului, opera naturalistă schițează trei tipuri sociale privilegiate: *artistul*, *prostituata* și *militarul*.

Demn reprezentant al lumii boeme a secolului al XIX-lea, *artistul* dezvăluie un univers misterios, plin de farmec și culoare, oferind posibilitatea romancierilor naturaliști de a reveni asupra propriilor lor experiențe, descriindu-se pe ei înșiși în mod indirect sau ilustrând condiția artistului prin romane ca: *Manette Salomon* sau *Charles Demailly* (Frații Goncourt), *Frații Zemganno* (Edmond de Goncourt), *Sapho* (Daudet), *În răspăr* (Huysmans) sau *Creația* (Zola).

Două spații sau zone de inițiere socială, pe cât de misterioase pe atât de terifiante – bordelul și cazarma – sunt animate de tot atâtea personaje puternic individualizate: *prostituata* și *militarul*. Constituind o verigă slabă a societății, de vreme ce este îngenucheată de o mare parte a forțelor de descompunere care răvășesc societatea secolului 19, prostituata ne introduce în lumea obscură a personajelor marginale, unde lupta zilnică pentru supraviețuire este dură și necruțătoare. Astfel, Gervaise (*Cârciuma*, Zola), Renée (*Goana după pradă*, Zola), Jeanne (*O Viață*, Maupassant), Nana (*Nana*, Zola), Marthe (*Marthe*, Huysmans) sau Élișă (*La Fille Élișă*, Edmond de Goncourt) ilustrează destinul tragic al „fetelor”, al femeilor neputincioase, care luptă fără succes să iasă din obscuritatea vieții pe care o duc.

La polul opus al „romanului prostituției” se află romanul destinului masculin, adică romanul militar, „romanul cazarmei”, tratând problema serviciului militar și a ierarhiei militare, având în centru imaginea unui personaj masculin obsedat și el de ideea eșecului, prins fiind între visele de măreție și constatarea realității mizerabile. Exemplele reprezentative pentru acest tip de personaj sunt relativ numeroase: *Prăpădul* (Zola), câteva din nuvelele lui Daudet și Maupassant, precum și cele din ciclul *Les Soirées de Médan*.

În afară de cei trei piloni de susținere ai operei naturaliste (artistul, prostituata și militarul), alte personaje recurente - muncitorul industrial, directorul de uzină, patronul, preotul, omul de știință, inventatorul, medicul, omul politic - completează galeria de tipuri umane care însuflețesc mediile caracteristice civilizației moderne: marele oraș, uzinele, atelierele, marile magazine, spitalele, laboratoarele, morgile, închisorile și toate instituțiile economice și sociale ale acestui univers.

Un personaj cu statut aparte se remarcă în melanjul viu al caracterelor naturaliste – servitorul / servitoarea – personaj pe de o parte marginal, dar și capabil, printr-o flexibilitate și mobilitate neobișnuite, de a-și face apariția în toate mediile și treptele sociale. Descendent al valeților lui Molière, Lesage sau Beaumarchais, care înșelau, mințeau, furau și își ajutau stăpânul în țeserea a nenumărate intrigi, servitorul secolului al XIX-lea nu poate fi încadrat, practic, în nici o clasă socială. Este greu ca acest personaj să acceadă la rangul de erou, căci dacă s-ar întâmpla acest lucru, el nu și-ar mai merita numele de servitor. El provine de undeva, dar are o evoluție plată, neremarcându-se prin nimic și neavând nici un mesaj de transmis. În schimb, dinamismul și perindarea sa neobosită prin toate straturile și mediile sociale oferă autorului naturalist pretextul ideal de a da la o parte perdeaua și a arunca o privire în interiorul tuturor zonelor sociale, cu scopul

de a întregi fresca socială a epocii pe care acesta își propune să o realizeze înainte de toate.

Un ultim tip de personaj, de rang net inferior celor expuse mai sus însă interesant prin noutatea abordării sale în literatură, este *personajul animal*, reprezentat de Trompette și Batallie, doi cai înfățișați ca ființe umane și care consemnați la „infernul negru”, tânjesc după viața în aer liber, precum și de motanul François, presupusa reîncarnare a lui Camille.

Laolaltă, toate aceste personaje alcătuiesc un amalgam care dă viață unor subiecte complet noi, subiecte fierbinți, izvorâte din problemele morale, sociale și politice cu care se confrunta societatea celei de-a 3-a Republici: educația, locul femeii în societate, rolul banilor, legile eredității, manifestarea irezistibilă a instinctelor, etc.

### **III.6.3. „Construirea” personajului naturalist**

Sfârșit de secol al XIX-lea - știința, progresul, materialismul și pozitivismul cuprind ca o pânză de păianjen întreaga societate în plină transformare. Scriitorul naturalist scrutează această mulțime plină de zgomot și culoare care luptă din răsuferință să reziste vântorii transformărilor ce au înghițit întreaga societate. Apropiindu-se discret de acest univers tumultuos și privind dincolo de mulțimea informă, scriitorul descoperă omul, într-o ipostază unică, tulburătoare.

Întocmai ca și curentele literare anterioare, naturalismul pune în lumină ființa umană în complexitatea sa impresionantă, dar într-un mod cu totul nou și diferit. Înainte, omul era considerat în esența sa pură, total diferit de o brută prin rațiune și voință. Pozând drept stăpân în mijlocul lumii înconjurătoare, omul se detașa net de natura exterioară, uneori chiar opunându-se acesteia: ea reprezenta materia, omul spiritul, ei nu i se îngăduia decât o simplă descriere, dar el – ca o ființă morală – reclama un adevărat portret. În secolul al XIX-lea, asistăm la o răsturnare a balanței materie-suflet în favoarea celei dintâi, naturalismul scoțând în evidență doar partea fizică a omului, care este redus la nivelul ființelor inferioare, la o piesă din miile ce aparțin ansamblului care constituie lumea, un detaliu destul de important al adevărului, al marelui tot. Integrat în materia universului, portretul său nu poate constitui decât o mică descriere, o infimă parte integrantă a tabloului complex al universului.

Aflată în centrul universului material, ființa umană este cu tristețe creionată ca un neînsemnat fir de nisip în furtuna vieții, ca o corabie în derivă, o marionetă

dirijată prin niște sfori invizibile de elementele-cheie care îi dictează evoluția vieții pe acest pământ: rasa, ereditatea, educația și mediul social.

Într-adevăr, conform noilor concepții ale secolului al XIX-lea, calea pe care ființa umană o urmează în viață este dinainte stabilită și oricât ar încerca, ea nu i se poate sustrage. Dar ce acționează oare atât de puternic asupra omului? Să fie oare vorba de destin, fatalitate sau determinism? S-a vorbit deseori de ideea de destin în opera naturalistă. Însă nu se poate discuta despre destin în sensul în care era el perceput și folosit în literatura clasică, unde transcendența, implacabilul și ineluctabilul marcau individul, indiferent de locul pe care acesta îl ocupa în societate. Putem însă vorbi în cazul literaturii naturaliste de anumite forțe care controlează și dirijează personajele ca pe niște marionete: ereditatea, societatea și mediul în care acestea se dezvoltă, adevărate Parce care trasează existența omului și care acționează, e drept, cu la fel de multă putere ca și destinul sau fatalitatea. În naturalism, personajele nu au liber arbitru sau voință, căci forțele externe și interne – mediul și ereditatea – pun stăpânire pe comportamentul lor și pe întreaga lor ființă. Totalitatea acestor forțe necruțătoare se numește determinism și reprezintă cauza care determină apariția fenomenelor naturale, condiția fizico-materială a existenței sau a manifestării fenomenelor. Și cum umanitatea se supune acelorași legi ca întreaga natură, era imposibil ca această îngemănare de condiții să nu afecteze traiectoria omului pe cerul vieții. Susținătorii acestei concepții nu neagă existența voinței, doar că deseori, aceasta este subjugată de aceste implacabile influențe. Astfel, operele naturaliste aduc în atenție de multe ori încercările zadarnice ale unor indivizi de a-și exercita liberul arbitru într-un univers în care acesta este considerat doar o iluzie. Scriitorul naturalist nu mai are la îndemână modelul eroic prestabilit, pe marginea căruia să țeasă diferite variațiuni, ci fiecare operă conține în ea propria justificare și explicație, evoluția personajelor nefiind legată în principiu de vreo previziune sau fatalitate iar concluzia acesteia fiind asigurată de însăși experiența prezentată, care expune adevărul așa cum este el.

Venind în întâmpinarea noilor concepții literare prezentate în *Romanul experimental* (Zola), opera naturalistă reprezintă un experiment bazat pe observarea realității în permanentă devenire, a naturii cu toate elementele ei, dar mai ales, a scenei existenței umane. Având drept scop sondarea omului și confruntarea lui cu propriile responsabilități și tare ereditare, acest experiment științific împletește într-un întreg armonios descrierea fenomenelor, explicarea lor, deducerea lor unele din altele precum și înlănțuirea lor.

Textul naturalist „mușcă” adânc din multiplele fațete ale realității, redând pagini, episoade sau frânturi ale acesteia, reținând însă cu sațietate banalul, simplul,



neesențialul, în general fapte care nu par să aibă prea mare importanță. Acesta este momentul în care „*l'art néglige la métaphysique, reprend contact avec la vie ordinaire, touche terre, et trouve de nouvelles forces dans l'étude analitique de son époque*”<sup>270</sup>. Din dorința de a reproduce realitatea cu fidelitatea unui instrument de precizie și de a înțelege cât mai bine elementul care dă viață acestei realități – omul, scriitorul este preocupat de fixarea identității personajelor, readucând încă o dată în actualitate eterna întrebare a omenirii: „Cine sunt eu?”. În acest sens, sondarea identității personajului se debarasează de orice mister, căci fiecare personaj este forțat să se prezinte, să-și decline cu exactitate identitatea și poziția ocupată în mecanismul vieții sociale. Omul se definește astfel ca rezultatul îngemănării mai multor componente - ereditate, mediu social, meserie, educație - și nu ca produs al unei relații misterioase cu un destin absurd și nemilos.

Refuzând să accepte existența unor forțe implacabile de tipul destinului sau al fatalității, naturaliștii transformă omul în obiect de studiu științific, cu scopul de a descifra ecuația, formula sofisticată a ființei umane, precum și felul în care mănunchiul de factori mai sus menționați reușesc să influențeze acțiunile omului. Astfel, creatura umană este considerată o mașină, un mecanism pasiv, un fel de aparat care funcționează după un principiu matematic sub imperiul orb al forțelor materiale. În cadrul demersurilor științifice întreprinse de scriitori, i se vor demonta omului toate resorturile spiritului și fizicului, tot ce produce „actele sale pasionale și intelectuale”, în încercarea de a arăta ce dezechilibru profund zace în el sub aparența unui echilibru perfect.

### **III.6.3.1. Demistificarea spațiului și timpului**

Pentru ca experimentul să fie dus la bun sfârșit, scriitorul trebuie să fixeze foarte bine încă de la început punctul de plecare al acestuia – *timpul* și *spațiul* în care va fi urmărit personajul. Nu mai avem de-a face aici cu timpul și spațiul mitice, legendare sau chiar transcendente aparținând tragediei clasice, unde personajele reprezentau arhetipuri, imagini universale, modele concentrate ale esenței caracterului uman. În naturalism, personajul este foarte bine fixat în anumite coordonate, proiectat și încremenit într-un timp și spațiu foarte bine definite, ale căror amprente adânci îi marchează acestuia întreaga existență. Văzând lumina zilei într-un secol zbuciumat – secolul al XIX-lea – și într-o societate care a depășit și a abandonat epoca eroică și feudală, personajul naturalist este atât

---

<sup>270</sup> Léon Deffoux, *Le Naturalisme*, Les Œuvres représentatives, Paris, 1929, p.8.

martorul cât și victima mării industrializări a țărilor occidentale și a ascensiunii burgheziei parvenite.

Așadar, spațiul sacru în care își împlineau destinul personajele clasice este redus acum la un spațiu cât se poate de real, concret și material. Supunând viața și lumea materială unei observații și analize directe, lentila sau retina naturaliștilor reușește să surprindă până și cea mai mică nuanță a realității, din dorința redării unui tablou cât mai complex al existenței materiale. Remarcăm în această perioadă un salt evolutiv revoluționar față de perioadele anterioare, cu precădere față de secolul al XVII-lea, când se manifesta un dispreț profund față de orice muncă făcută de mână, existând astfel o prăpastie de netrecut între artist și artizan. Odată cu secolul al XIX-lea însă, a venit vremea ca prin naturalism să își ia revanșa natura exterioară, lumea materială, a meseriilor și a industriilor.

Într-o atmosferă cenușie și ternă, în care lumina și întunericul luptă zilnic pentru a cuceri un teritoriu cât mai larg, personajul naturalist își duce la nesfârșit povara unei vieți mizere în marile orașe cu canale înghețate și străzi pline de forfotă și culoare, apărute peste noapte odată cu dezvoltarea marilor industrii, dar și în spații subterane, înecate în noapte, unde tuneluri, scări și pasaje tenebroase coalescează cu beciuri și mine înspăimântătoare pentru a ascunde drame dar și pasiuni fierbinți: „*La capătul străzii Guénégaud, când vii dinspre cheiuri, se află pasajul Pont-Neuf, un fel de coridor îngust și întunecat care leagă strada Mazarine de strada Seine. Pasajul are treizeci de pași lungime și cel mult doi lățime; este pavat cu lespezi îngălbenite, tocite, din care se ridică mereu o umezeală acră; geamlâcul care îl acoperă, tăiat în unghi drept, este negru de murdărie.*

*În zilele frumoase de vară, când soarele arzător încinge străzile, o lumină spălăcită și sărăcăcioasă pătrunde prin geamurile murdare și se strecoară în pasaj. În zilele urâte de iarnă, în diminețile cețoase, geamurile aruncă pe lespezi doar întunecime de noapte, o noapte întinată și mârșavă [...] Deasupra geamlâcului, zidul se urcă, negru, tencuit grosolan, acoperit parcă de lepră și burdușit de cicatrice”<sup>271</sup>.*

Inechitatea luptei lumină-întuneric răzbate prin fiecare por al descrierii naturaliste, căci armele luminii împotriva plumburiului spațiilor naturaliste sunt niște firave tușe de culoare care nu reușesc decât să adâncească și mai mult contrastul dintre cei doi inamici înverșunați: semnalul roșu al vagoanelor (*Bestia umană*), rochia albastră a lui Fanny și răsfârângerile albastre din interiorul camerei sale (*Sapho*), afișul roșu de care își amintește Jacques (*Bestia umană*), pantalonii

---

<sup>271</sup> Émile Zola, *Thérèse Raquin*, Editura Arena, București, 1993, cap.I, p.5.

pătați cu sânge gășiți în cocioaba lui Cabuche (*Bestia umană*) farul orbitor de lumină al trenului, lumină roșie și reflexe ca de văpaie, perdele roșii, roșul care umple văpaia (*Bestia umană*), zugrăveala galbenă a încăperilor săracăcioase (*Bestia umană*).

Pretextând numeroase rătăcirii și plimbări ale personajelor în spații și medii dintre cele mai diverse, fie ele din proprie inițiativă sau sub îndrumarea unui personaj-ghid, scriitorul urmărește umbra omului de-abia dezmeticit din vârtejul transformărilor epocii, revelându-ne adevărate planuri topografice ale locurilor pe unde trece acesta, alături de schițe detaliate ale interioarelor în care acesta pătrunde. Astfel, incursiunea în spațiul modern proteic debutează cu dezvăluirea tuturor secretelor atelierelor, fabricilor, uzinelor și marilor magazine, insistându-se asupra imaginii omului fascinat atât de marile magazine moderne, dotate cu electricitate, cât și de halele și micile tarabe care expun pe tejghele de la carne de pește și de vânat până la mici gablonțuri și bijuterii false: „*La stânga se înșiruie, ca niște scorburii, câteva dughene ponosite, scunde, strivite, din care ies miazme reci de criptă. Aici stau anticari, negustori de jucării, legători de cărți, ale căror galantare cenușii de praf dorm nedeslușit în umbră. Vitrinele, făcute din ochiuri mici de geam, aruncă peste mărfuri stranii reflexe verzulii. Mai încolo, în spatele tarabelor, prăvăliile înțesate de întuneric sunt tot atâtea hrube înlăuntrul cărora se mișcă niște forme bizare.*

*La dreapta, pe toată lungimea pasajului, se întinde un zid pe care anticarii din față l-au căptușit cu niște dulapuri înguste; obiecte fără nume, mărfuri uitate acolo de douăzeci de ani stau rânduie de-a lungul scândurilor subțiri vopsite cu o îngrozitoare culoare maronie. O vânzătoare de bijuterii false și-a deschis prăvălie într-unul din dulapuri: acolo vinde inele de cincisprezece bani, delicat așezate pe un pat de catifea albastră, pe fundul unei cutii de acaju*”<sup>272</sup>.

Exactitatea descrierilor naturaliste familiarizează într-atât cititorul cu mediul înfățișat încât acesta pare că se contopește cu mizeria, soioșenia și putreziciunea acestui univers, care declanșează un dans nebunesc al simțurilor stimulate la maxim: „*În față, sub colbuiala razelor, casele din strada Romei se înecau, se ștergeau. La stânga, șoproanele halelor acoperite scoteau în evidență tindele mari, cu geamlâc afumat – cel din față imens, despărțit prin clădirea poștei și a cazangeriei de celelalte mai mici, din Argenteuil, Versailles și Ceinture; pe când podul Europei, la dreapta, străpungea cu steaua-i de fier tranșeea pe care o vedeai apărând și dispărând iarăși până-n dreptul tunelului din Batignolles. Iar aici, sub*

---

<sup>272</sup> Ibid., cap.I, p.5.

*fereastră, ocupând întinsul câmp, trei linii duble care ieșeau de sub pod se ramificau, se îndreptau ca un evantai ale cărei părți de metal, înmulțite, nenumărate, se pierd sub șoproane*<sup>273</sup>.

Această imagine este completată de descrierea omului livid datorită muncii în fabricile de hârtie și de sticlă, înnegrit de minele de huilă, distrus fizic la carierele de piatră, ars până în măduva oaselor de cuptoarele atelierelor, topitoriilor și turnătoriilor. Slav, uneori chiar victimă a forțelor naturale pe care le-a învins, omul naturalist este buimăcit și fascinat de noile beneficii ale revoluției industriale și tehnologice: înființarea de ateliere și fabrici, crearea de noi surse de energie, apariția creditelor, obligațiunilor, cambiilor, dar mai ales inventarea unor mașinării pe care chiar el le-a creat și le-a pus în mișcare: dagherotipul, fonograful, bicicleta, telefonul, fotografia, liniile de cale ferată și trenul, cel din urmă suscitând pentru unele personaje o fascinație bizară: „*Era una din acele mașini de expres, de o eleganță fină și uriașă, cu roțile ei enorme legate prin brațe de oțel, cu botul larg și flancurile lungi și masive, dând în total frumusețea aceea suverană a ființelor de metal. După uzul Companiei de Vest, în afară de numărul ei de ordine, purta și numele unei gări, cea din Lison. Din dragoste, Jacques făcuse din numele acesta un nume de femeie, Lisona, cum îi spunea el cu o mângâietoare duioșie*”<sup>274</sup>.

Organizarea vieții materiale într-un mecanism complicat, mai ales în orașe, prinde omul într-un angrenaj distrugător. Dacă locuiește într-un hotel sau într-o casă luxoasă, opulența, viciul, vanitățile, zădărniciile și inutilitățile vieții mondene îl pervertesc și îl blazează. Pătrunzând în această lume închisă și strălucitoare, ne întâmpină scări și balustrade pe ale căror margini de marmură sunt sculptate legume, fructe, pești și toată varietatea florilor cu care se mândreau grădinile de altădată. Tentați inexplicabil de acest univers, descoperim în continuare încăperi somptuoase, cabinete de lucru unde balanțele pentru monede, pergamentele pecetluite cu roșu, riglele, compasurile și globul pământesc se înfrățesc într-o tăcere adâncă. Sufrageriile imense dezvăluie formele rotunde ale ceainicelor și carafelor pe care se reflectă rambul ferestrelor, servicii de cafea, ceai și lichior, fructe care curg din talere scumpe, băuturi fine și nenumărate feluri de mâncare, alături de minunățiile patiseriilor și cofetăriilor, toate desprinse parcă dintr-o pictură.

În contrast cu această bogăție găsim locuința insalubră a omului simplu, cu bucătăria săracăcioasă care scoate în evidență lucirea cazanelor de aramă și a cuțitelor așezate lângă fructe și legume, sub obiectele învechite care spânzură pe

---

<sup>273</sup> Émile Zola, *Bestia umană*, Editura Narcis S.R.L., București, 1992, p.5.

<sup>274</sup> *Ibid.*, p.101.

rafturi mâncate de vreme, toate sub străjuirea atentă a unei sobe de tuci care emană o căldură înăbușitoare. Această casă mizeră îl împinge spre stradă, spre spații destinate viciului, spre crâșmele infecte care îi oferă un azil ucigător, spre cabareti și taverne, spre localuri îmbâcsite de fum, unde berea face spumă în căni de cositor, absintul și vinul alină orice durere, iar pipele se aprind de la tăciunii din focul ce arde în cămine.

Ca o punte de legătură între cele două spații contrastante se conturează un spațiu intermediar care încearcă să îndulcească această opoziție izbitoare și să reconcilieze simbolic clase sociale diametral opuse, unite însă pe drumul destinului: „*Apartamentul, prea vast pentru ea, n-a fost niciodată pe deplin mobilat; era un lux țișător, console și scaune aurite contrastau aici cu vechituri de la vânzători de mâna a doua, cu gheridoane de mahon și candelabre de zinc imitând bronzul florentin*”.<sup>275</sup>

Traectoria omului care încearcă cu disperare să se sustragă acestui mecanism nimicitor ne oferă ocazia de a descoperi și alte zone ale acestui spațiu sumbru, zone care palpită de viață dar emană o puternică energie negativă generată de mizerie și pauperitate: spitale, morgă, închisori, gări, încăperi destinate personalului gării: „[...] dormitorul mic, vopsit cu galben, mobilat doar cu patru paturi, cu patru scaune și unde nu se află decât un leghean de zinc”<sup>276</sup>, refugii de noapte, spălătorii, cantine: „*Cantina consta numai dintr-o săliță goală, zugrăvită în galben, unde nu se aflau decât un cuptor pentru încălzitul merindelor și o masă bătută în pământ, acoperită cu o foaie de zinc în loc de pânză. Două bănci completau mobilierul. Oamenii erau datori să își aducă hrana și mâncau pe hârtie înfigând briceagul în bucate. Încăperea era luminată de o fereastră largă*”<sup>277</sup>, alături de o întreagă gamă de instituții economice și sociale inventate în numele justiției, toleranței și al carității, pătrunzând chiar și în spații destinate artei (expozițiile de pictură, Capela Sixtină, Bazilica Sfântul Petru, Forumul), religiei sau distracțiilor din epocă („Grand Prix” în *Nana*).

Ochiul agil al scriitorului nu se limitează însă la spațiul urban, nou „fabricat”, ci pătrunde și în intimitatea lumii și a vieții rurale, cu căsuțele sale acoperite de paie și străjuite de cotețe de păsări și porci, grajduri, adăpătoare și stauluri de bovine, cu agitația specifică legată de agricultură și creșterea animalelor, un spațiu unde viața omului și cea a animalelor par să se confunde într-o întunecime greu de pătruns. Bineînțeles, euforia exodului rural, alimentat de

<sup>275</sup> Émile Zola, *Nana*, Editura Litera Internațional, București, 2002, p.48.

<sup>276</sup> *Idem*, *Bestia umană*, Editura Narcis S.R.L., București, 1992, p.115.

<sup>277</sup> *Ibid.*, p.111.

dezvoltarea accelerată a centrelor urbane, aruncă într-un con de umbră această zonă, reducând considerabil numărul de pagini dedicate acestora. Însă idilicul peisajelor care leagă cele două spații smulge scriitorilor descrieri memorabile, adevărate fragmente de geografie: „*De la Havre la Motteville erau livezi, câmpii netede, tăiate de garduri vii și plante cu meri; iar pe urmă, până la Rouen, ținutul se întindea pustiu. După Rouen se desfășura Sena. O străbăteau la Sotteville, la Oisel, la Pont-de l'Ache; apoi de-a lungul șesurilor vaste, ea reapărea într-una desfășurată larg. De la Gaillon nu o mai părăseau; curgea pe stânga, zăgăzuită între maluri joase, strejuită de plopi și sălcii. Era, pare-se, tovarășa prietenoasă a călătoriei. O mai străbăteau de trei ori înainte de sosire... Și se perindau: Mantes cu clopotnița-i printre arbori, Triel cu petele albe ale carierelor ei de ghips, Poissy pe care îl tăiau prin mijloc, cele două ziduri ale pădurii Saint-Germain, colinele din Colombes încărcate cu liliac, în sfârșit, Parisul bănuț, zărit de la podul Asnières, Arcul de Triumf, depărtat, deasupra construcțiilor leproase, strejuite de hornuri de uzine*”.<sup>278</sup> Deși acest aspect nu constituie subiectul lucrării noastre, trebuie totuși să precizăm faptul că cel puțin în cazul lui Zola, măiestria descrierilor de natură - atipice scriiturii naturaliste pe care acestea reușesc să o îndulcească -, se datorează strânsei prietenii cu pictorul Cézanne și frecventării cercului impresionistilor al căror mod de percepție l-a influențat pe scriitor, ajutându-l să vadă ca un pictor, să perceapă lumina și culorile, liniile și contururile, în fine, ființele și lucrurile în complexitatea și atmosfera lor, atât pe verticală cât și pe orizontală.

### III.6.3.2. Involuția ființei umane

Odată conturate cu o minuțiozitate exacerbată cadrul spațial și cadrul temporal al operei naturaliste, autorul se simte suficient de sigur pentru a-și iniția experimentul prin izolarea personajului ce urmează a fi pus sub lupă, din furnicarul de ființe umane care-și duc cu resemnare „crucea” zilnică. Perspectiva asupra noului personaj și modul de creionare a acestuia se apleacă chemării noilor tendințe literare ale acelei perioade, când termenul de „fiziologie” este transpus din tratatele specializate de medicină în operele de artă.

Dospită într-un climat de înfocare științifică și elan progresist, „fiziologia” este un gen literar încheșat în literatura franceză între anii 1830-1850, deși originile sale sunt legate de vechile portrete labruyèriene, care puneau în lumină o întreagă

---

<sup>278</sup> *Ibid.*, p.160.

diversitate de caractere umane. Noua tehnică a portretelor umane a fost perfectată la sfârșitul secolului al XVIII-lea de către doi precursori de vază ai fiziologilor – Restif de la Bretonne, care în cele 42 volume apărute între 1780-1785 și reunite sub titlul de *Les Contemporaines*, oferea mai mult de 300 de portrete de femei, schițate în intimitatea lor fiziologică, precum și L.-S. Mercier, care prin intermediul operei sale *Tableau de Paris* (1782), dezvăluia întreaga varietate de moravuri ale Parisului. Completându-se reciproc, fiziologicul și moralul au reușit, astfel, să creeze prin creațiile amintite o amplă descriere a microcosmosului parizian. Preluând formula portretului labruyèrian, îmbunătățită între timp de cei doi autori mai sus menționați, scriitorii celei de-a doua jumătăți a secolului al XIX-lea au mulat acest portret pe relief profund conturat al societății franceze a vremii, obținând fidele portrete de tipuri umane, caracteristice unui anumit mediu social și precis ancorate în timp și spațiu.

Denumirea acestui procedeu literar este însă inseparabilă de atmosfera scientistă a sfârșitului de secol al XIX-lea, de dezvoltarea științelor naturii, a fiziologiei moderne și în special a metodei experimentale, la care se mai adaugă și contribuția artelor plastice, mai ales a gravurii. Dacă metoda experimentală a instituit cultul inventarierii unei varietăți cât mai mari de fapte de viață, supuse apoi observației penetrante, analizei, filtrării și clasificării, științele naturii au dezvăluit o întreagă înălțare între fenomene, manifestată în virtutea unei cauzalități și a unui determinism implacabil. Mai mult decât atât, aceste științe au „umilit” omul mândru de supremația sa în lumea materială, coborându-l la același nivel cu celelalte ființe ale lumii fizice și expunându-l neputincios în fața legilor naturale care guvernează întreg universul material. Ca urmare, ființa umană ne este înfățișată ca o ființă naturală mânată de instincte și pasiuni, iar umanitatea este percepută ca o mare specie divizată în sub-specii, în funcție de gradul de conectare la viața socială: „*Starea socială îi adaptează pe oameni într-o asemenea măsură nevoilor sale și îi deformează până-ntr-atât, încât nicăiri oamenii nu se mai aseamănă între ei și că ea a creat tot atâtea specii câte profesii există, că, în sfârșit, omenirea socială prezintă tot atâtea varietăți câte prezintă și zoologia*”.<sup>279</sup> O nouă constantă se impune, așadar, în complexa ecuație a influențelor la care este supus omul - mediul social, acel „milieu” care modelează caractere și șlefuieste ceea ce natura oferă omului prin ereditate și determinism: „*societatea omenească cunoaște întâmplarea pe care natura n-o admite, societatea omenească fiind natura plus societatea*”.<sup>280</sup>

---

<sup>279</sup> Titus Moraru, *Fiziologia literară*, Editura Dacia, Cluj, 1972, p.18.

<sup>280</sup> *Ibid.*, p.18.

Anterior, în realism, fiziologiile dădeau frâu liber observației minuțioase, permițând imaginației să se desfășoare doar în limitele ordonării faptelor înregistrate, generând, astfel, un amestec de copiere daghereotipă a realității și încercări destul de timide de prelucrare a acesteia, împingând scriitorii în capcana descriptivismului și a absolutizării detaliului exterior. Minuțiozitatea științifică viza desprinderea acelei legături strânse care unește ființa umană de mediul în care aceasta își duce existența. Primul pas în acest sens era izolarea mediului social vizat, din jungla socială înlesnită de realitățile vremii. Odată decupat acest mediu, scriitorul restrângea cercul de interes, căutând de această dată să descopere sau să reconstituie reprezentantul mediului social studiat, însă în tot ce are el mai general, făcând abstracție de trăsăturile individuale care depășesc sfera socială. Pentru a-și duce la bun sfârșit acest demers, fiziologia diseca respectivul mediu social, analizând în același timp detalii exterioare precum fizionomia, veșmintele, înfățișarea, dar și comportamentele și dinamica interiorului uman. Diversitatea „prototipurilor” descoperite este exploatată de către scriitori, în sensul fixării acestora în locul corespunzător pe scara evoluției clasei sau a profesiei, reușind să reconstituie, astfel, cât mai fidel respectivul nucleu social. Însă izolarea și disecarea prea exagerată a unor grupuri sociale au prefigurat naturalismul, care asimilând diferite specii sociale cu cele animale, a declanșat o adevărată manie pseudo-științifică a monografiilor literare concepute ca și capitole ale unei zoologii umane, scriitorii reclamându-se drept adevărați fiziologi, creatori de tipuri umane. Inspirându-se din finețea de observație a predecesorului lor Balzac, acești scriitori pun în scenă adevărate experimente fiziologice, care vizează reconstituirea pas cu pas a unui personaj în funcție de câteva indicii exterioare fragmentare, demers încurajat și de practicile și concluziile unor oameni de știință, cum ar fi Cuvier, care a reușit să recompună un animal pe baza a doar câteva fosile neclare.

Într-o perioadă în care literatura și știința s-au apropiat mai mult decât oricând în istorie, acestea au încercat, într-un efort comun, să pătrundă tainele ființei umane în complexitatea sa fizică și sufletească, generând în acest scop un gen literar original – *fiziologia literară*, care combină analiza minuțioasă cu elemente fiziologice, biologice, sociale și moraliste.

În această arenă tumultoasă în care culorile vii și cele sumbre crează imaginea unei lumi cu două fețe, se conturează tot mai puternic chipul schimonosit al omului naturalist.

Pentru a înțelege cât mai bine schimbarea pe care a adus-o curentul naturalist în ceea ce privește schițarea portretelor, trebuie să ne raportăm din nou la arta clasică. Aceasta pune în lumină trăsăturile morale cele mai nobile și generoase și



eventual, din punct de vedere fizic, forma feței, lățimea frunții, culoarea ochilor, conturul urechilor, forma gurii, a gâtului sau a umerilor, restul ghicindu-se prin folosirea unui termen abstract cum ar fi „atrăgător(oare)”, „cu farmec” sau „lipsit(ă) de grație sau farmec”. Scopul artei clasice era redarea fizionomiei sufletului și nu evidențierea unei persoane prin anumite trăsături fizice. Arta, mai generoasă decât realitatea cu omul și tratându-l prin prisma spiritului său pur, îl scutea de constrângerile materiei, de tirania gesturilor de a mânca, a bea, a dormi, umilința de a resimți o indispoziție, tulburare sau chiar plăcerea de a simți o stare de bine fizică (foarte rar s-a întâmplat ca un personaj de tragedie să mărturisească o suferință corporală).

Din punctul de vedere al portretisticii, sfârșitul secolului al XIX-lea este martorul revanșei corpului care furnizează indicații de necontestat despre suflet. Astfel, naturalismul creionează portrete care arată ca niște fotografii neretușate ce prezintă, în detrimentul fizionomiei morale, satisfacerea progresivă a pulsației cărnii și împovărarea cu greutatea anilor. Aceste portrete apropie prin asemănările organismului și chiar unesc într-un gen de frăție josnică ființele cele mai puțin asemănătoare spiritual:

*„Germinie era urâtă. Părul, de un castaniu închis bătând în negru, se încrețea și se răsucea în bucle zbârlite, în şuvițe aspre și rebele, care, nedomolite nici de pomada ce-i îmbiba pieptănătura cu cărare la mijloc, se ridicau spre creștetul capului. [...] Dar trăsătura cea mai urâtă a acestui chip o constituia distanța prea mare dintre nas și gură. Această disproporție dădea un aer de maimuță părții de jos a capului, unde o gură mare, cu dinți albi, cu buze pline, plate și parcă strivite, era destinsă într-un zâmbet ciudat și ușor enervant.”*<sup>281</sup>

*„Bietul om, cu corpul răsucit, arătându-și slăbiciunea, sforăia ușor. Sub pălăria care îi acoperea pe jumătate fața, se zărea gura lui deschisă, strâmbată de somn, făcând o grimasă stupidă. Țepi de păr roșcat, presărați pe fălcile uscățive, îi pătau pielea albicioasă și, cum avea capul dat pe spate, i se vedea gâtul slab, în mijlocul căruia nodul gâtului, umflat și de un roșu-aprins, se ridica la fiecare sforăitură. Camille, prăvălit astfel în somn, era nesuferit și scârbos.”*<sup>282</sup>

*„[ ... ] în spatele bonetelor din cealaltă vitrină se deslușea un profil palid și grav de femeie tânără (d. Thérèse). Acest profil abia se desprindea din întunecimea care domnea în prăvălie. De fruntea joasă și uscățivă atârna un nas lung, subțire; buzele erau ca două linii firave de un roz-pal, și bărbia, scurtă și nervoasă, se*

<sup>281</sup> Edmond și Jules de Goncourt, *Germinie Lacerteux*, Editura Minerva, București, 1981, cap. V, p.43-44.

<sup>282</sup> Émile Zola, *Thérèse Raquin*, Editura Arena, București, 1993, cap.XI, p.51.

ținea de gât printr-o linie suplă și lină. Nu se vedea trupul care se pierdea în umbră; nu apărea decât profilul, de o albeață mată, în care era scobit un ochi negru, larg deschis, și parcă strivit sub un păr des și întunecat.”<sup>283</sup>

Ni se prezintă în același timp cu nonșalanță „accidentele” cele mai infime ale vieții materiale, pornind de la informații despre guturai, migrenă, efectele temperaturii, efectele ingerării de otravă, consecințele faptului de a fi prea slab sau prea gras, până la micile plăceri ale unei vieți îndestulate sau efectele diferitelor festinuri ciudate cu stări de cherecheală ale tinerilor aristocrați.

Costumul, îmbrăcămintea, coafura chiar, au toate o importanță revelatoare, căci acestea reflectă omul însuși, forma exterioară a personalității sale, epiderma caracterului său. Ni se expun zdrențe de o banalitate ireproșabilă, vechituri și boarfe de un cenușiu deprimant, dar și haine impecabile prezentate în saloanele marilor croitori.

Odată îndepărtat vălul misterios din jurul personajului, prin dezvăluirea „straturilor” exterioare care îl ascund, acesta poate fi supus marelui experiment care vizează descompunerea resorturilor sale fizice și morale. Pe lângă evenimente istorice importante, romanele naturaliste aduc în centrul atenției la scară mai mică anumite fapte cum ar fi căsătorii, sărbători, decese, accidente de tot felul care-i încearcă pe oamenii de rând, constituind la rândul lor „evenimente” marcante pentru un grup restrâns de oameni, așa cum pentru un popor acestea sunt victoria, dezastrul sau revoluția. Scriitorul naturalist arată interes pentru absolut orice, căci nu există fapte mai importante sau mai puțin relevante, toate având însemnătatea lor bine rânduită în această lume. Pulația vieții surprinsă în complexitatea ei devine astfel tema favorită a naturalismului, căci nestatornicia acesteia generează un număr nesfârșit de subiecte de inspirație: „*Ah!, la vie, la vie! La sentir et la rendre dans sa réalité, l'aimer pour elle, y voir la seule beauté vraie, éternelle et changeante!*”<sup>284</sup>. În general, naturalismul sondează banalul, simplul, incidentele infime care constituie cursul vieții cotidiene: mici interese, alianțe, înțelegeri și conflicte din lumea burgheză, mici nimicuri care nu valorează absolut nimic decât prin numărul lor, toate consemnate însă cu meticulozitatea unui om de știință: „*de petits faits, bien choisis, importants, significatifs, amplement circonstanciés et minutieusement notés ... matière de toute science*”<sup>285</sup>.

---

<sup>283</sup> *Ibid.*, cap.I, p.7.

<sup>284</sup> Émile Zola, *L'Œuvre*, Paris: Fasquelle, 1978, p.106.

<sup>285</sup> Hippolyte Taine, Préface de *L'Intelligence*, apud J.-H. Bornecque, P.Cogny, *Réalisme et Naturalisme. L'Histoire. La Doctrine. Les Œuvres*, Hachette, Paris, 1958, p.48.

Sub suflul proaspăt al pozitivismului, formula romanescă în cadrul căreia evoluează în general personajul naturalist relatează un caz de degenerare, marcând cu precizie etapele care îl conduc pe acesta spre distrugerea finală, provocată cel mai adesea de o fatalitate neiertătoare căreia nu i se poate opune – fatalitatea biologică sau determinismul. Proiectat în centrul unei scheme narative clasice, personajul principal este supus unei analize amănunțite, iar existența sa este urmărită cronologic până la deznodământul final. Povestirea respectă cronologia faptelor relatate, timpul narațiunii coincidând cu timpul diegezei. Adoptând formula romanului balzacian, autorii folosesc procedeul clasic al anacroniei narative, introducând ample întoarceri în timp, explicative, pentru a descoperi în trecutul personajelor cauzele fenomenelor prezentului, căci în definitiv, fiecare personaj reprezintă suma tuturor momentelor pe care le-a trăit: *ex. copilăria nefericită a Severinei, presărată de abuzurile prezidentului Grandmorin sau tara ereditară a lui Jacques Lantier: „Neamul său nu era în toate ale lui: mulți avuseseră câte o meteahnă. Uneori simțea și el meteahna asta ereditară: nu era șubred la trup; dar se produceau în făptura sa pierderi brusce de echilibru, un fel de spărturi, de găuri prin care rațiunea scăpa. Nu mai era atunci stăpân pe sine, se supunea mușchilor, bestiei îndârjite. Nu bea; nu pune nici un păhăruț de rachiu în gură, căci băgase de seamă că un strop de alcool îi lua mintea. Îl muncea gândul că isprăvește păcatele altora, ale părinților și ale bunicilor care băuseră, ale generațiilor de bețivi care îi otrăviseră sângele, o otrăvire lentă, o sălbăticire care îl transformase în lup mâncător de femei, în fundul pădurilor”*<sup>286</sup>. Istoria, povestea personajelor începe întotdeauna în afara operei, fiind declanșată de elemente independente de voința acestora și se încheie dincolo de ea; în acest scop, scriitura naturalistă este presărată de adevărate fișe medicale care atestă antecedentele ereditare și personale ale acestor personaje, manifestările particulare ale temperamentului sau maladiile de care au suferit și consecințele lor ulterioare: *ex. pentru a deține cheia comportamentului familiei Rougon-Macquart trebuie să ne întoarcem la primul roman pentru a afla că toți membrii familiei sunt afectați de o leziune organică originară, care determină o suită de „accidente” nervoase și sangvinice. Sub influxurile tot mai stăruitoare ale medicinei care abordează corpul uman prin prisma fenomenelor organice în stare normală și patologică, literatura se avântă la rândul-i în descifrarea organismului uman, însă prin evidențierea fenomenelor cerebrale și senzuale, aflate atât în stare sănătoasă cât și morbidă.*

---

<sup>286</sup> Émile Zola, *Bestia umană*, Editura Narcis S.R.L., București, 1992, p.44..

Romanele naturaliste nu sunt romane dramatice, evenimențiale, ci romane de analiză, frânturi de realitate, pagini din viața personajelor, în care intriga cedează locul studiului fiziologic și investigației psihologice. Astfel, personajul naturalist evoluează într-un roman dedramatizat, depoetizat, demitizat, care înlocuiește acțiunea printr-o suită de tablouri ce punctează etapele evoluției personajelor.

Fiziologi dar totodată și artiști, scriitorii naturaliști construiesc cu ochi de pictori universul în care urmează să evolueze personajul, un univers în care jocul liniilor, al formelor, reliefurilor și culorilor, precum și nuanțele discrete și tonurile țipătoare, dau uneori impresia unor tablouri expresioniste: „*L'œil de M. Zola n'est décidément sensible qu'aux couleurs crues, rouge écarlate, vert pomme, jaune serin*”.<sup>287</sup>

Pe fondul unei lupte continue a luminilor și umbrelor, scriitorul naturalist încearcă să distingă liniile, suprafețele, contururile și culorile lumii fizice, ale unei lumi văzute ca un organism viu, în mișcare, precum și să-i exploreze rotițele, mecanismele, regulile de funcționare, reușind în final să scoată la lumină disfuncționalități, blocaje, întreruperi sau chiar opriri bruște ale acestui sistem. Astfel, într-un scop comun, artiștii și scriitorii secolului al XIX-lea și-au reunit eforturile pentru a zugrăvi marea nevroză modernă, dezechilibrul nervos al epocii lor, țesându-și operele în jurul unor teme complet noi: isterie, crize nervoase, etapele care duc de la o simplă boală nervoasă până la demență sau chiar „delirium tremens”.

### III.6.3.3. Glasul ademenitor al senzațiilor

Aducând schimbări radicale în toate domeniile și sectoarele vieții sociale, politice și private, secolul al XIX-lea își pune puternic amprenta asupra omenirii care, după ce a parcurs un drum lung și anevoios spre lumină, spre punerea în valoare a rațiunii, pare să cadă din nou în ghearele instinctelor care animau omul primitiv. Fapt care ne îndreptățește să credem că istoria evoluează în cercuri. Urmând o traiectorie ascendentă de la întuneric spre lumină, omenirea pare să fi atins punctul său maxim de evoluție în secolul al XIX-lea, când sub povara tuturor evenimentelor bulversante și poate într-un efort prea puternic de a merge mai departe, aceasta cedează, involuând, „căzând” de foarte sus, refăcând drumul în sens invers, coborând uluitor de repede toate treptele evolutive până la stadiul de animalitate.

---

<sup>287</sup> Ferdinand Brunetière, *Le Roman naturaliste*, C.Lévy, Paris, 1883, p. 256.

Revendicându-se ca o reacție împotriva idealismului, naturalismul înlocuiește generalul cu particularul, abstractul cu concretul, nemaocupându-se de „om” ca reprezentant al umanității, ci de oameni, fiecare cu specificul lui și cu ceea ce îl deosebește de celelalte ființe umane. Astfel, rasele, popoarele, diferite familii formează grupuri care vor fi pictate în ceea ce are fiecare mai particular. Pornind de la o veritabilă ierarhie și patologie socială, opera naturalistă scoate în evidență și o ierarhie morală, care merge de la frumos la urât, de la virtute la viciu, arta alunecând către adevărate zone „mociroase”, prin ducerea la extrem a viciului: „*Le vice et la vertu sont des produits comme le vitriol et le sucre*”<sup>288</sup>. Arta, menținută de clasici în sfera moralului, este îmbogățită de naturaliști în sensul realității materiale, dar această bogăție își are sursa în zonele cele mai tenebroase ale acestei realități. Mozaic de nuanțe discrete și tonuri țipătoare, universul naturalist oferă imaginea dureros de vie a lucrurilor, debordând de trivialitate, senzualitate, decadentă, degradare, cruzime, violență și oroare. Dar oare de unde această preferință pentru tot ce este mai urât? „Vina” o poartă în primul rând pozitivismul, „Biblia” naturalismului, care viza corectarea prin exemple, dar nu pozitive, ci prin oroarea expunerii urâtului: „*Nous enseignons l'amère science de la vie, nous donnons la hautaine leçon du réel*” (Zola) / „*Noi învățăm știința amară a vieții, noi dăm cea mai trufașă lecție a realului*”.

Prinzând viață într-un mediu comun, obișnuit, lipsit de strălucire, chiar deprimant, personajele naturaliste își poartă zilnic „crucea”, povara grea, în cadrul unei vieți plictisitoare, dominată de platitudine, o existență coplesită de rutina zilnică, în care lupta pentru supraviețuire este scopul suprem: „*[...] ființe umile, dintre acelea care se poticnesc și cad în drum, ca măturate de vântul puternic al trenurilor fugare*”<sup>289</sup>. În acest univers cenușiu, figura schimonosită, transfigurată a omului naturalist îmbracă o sumedenie de măști: de la burghezul josnic și mârșav până la țărani, oameni simpli din popor, decăzuți, necăjiți, victime ale justiției sau lipsei de justiție, oameni oprimați, exploatați, tiranizați, slabi, infirmi, urâți, bolnavi sau chiar oameni responsabili de propria nefericire: hoți, ocnași, cerșetori, vagabonzi, tâlhari, oameni revoltați și resemnați, buni sau răi, nefericiți și vicioși, într-un cuvânt - dezmoșteniții soartei.

Dar în spatele acestei armate de măști sumbre care își desfășoară cu repeziciune forțele prin fața ochilor cititorului se ascunde „omul”, în ceea ce are el

<sup>288</sup> Hippolyte Taine, Préface de *L'Histoire de la Littérature Anglaise*, apud J.-H. Bornecque, P.Cogny, *Réalisme et Naturalisme. L'Histoire. La Doctrine. Les Œuvres*, Hachette, Paris, 1958, p.48.

<sup>289</sup> Émile Zola, *Bestia umană*, Editura Narcis S.R.L., București, 1992, p.196..

mai natural, omul mânat de instincte și pasiuni, redus la stadiul de animalitate, de brută. Astfel, mii de ani de evoluție se năruiesc dintr-o dată, readucând omul la punctul său de plecare. Scoțând la iveală „bruta”, „animalul” din fiecare individ, naturalismul expune natura umană inferioară, cu emoțiile și pasiunile sale devastatoare - poftă trupească, lăcomie, dorință de putere și bani. Acest curent abordează dragostea dintr-o perspectivă nouă, „*avec tous les sentiments morbides qui se dérobent sous le prestige de son nom, comme avec toutes les passions qui se dissimulent sous son masque pour courir à leur assouvissement*”<sup>290</sup>, analizând corpul uman, „mașina” oprită sau în mișcare, temperament, instincte, poftă, pasiuni și explorând misterele senzațiilor: „*Ea se înfioră simțind buzele tânărului strivindu-i-le pe ale ei, ca și cum încă o dată el ar fi vrut să-i închidă mărturisirea. Și tăcută, ea se ridică, se dezbracă în pripă, se întinse sub pătură fără a-și mai ridica fustele, care se târau pe dușumea. [...] Și când, la rândul său dezbrăcat, el se culcă, o bruscă înlănțuire, o posesiune năvalnică îi innăbuși pe amândoi. În aerul puhav al camerei, pe când muzica continua jos, nu fu nici un strigăt, nici un zgomot, nimic decât un tresărit buimac, un spasm puternic până la nesimțire*”.<sup>291</sup>

Senzație, poftă trupească, pasiune, voluptate, concupiscentă, dragoste fizică dusă la extrem, toate acestea aruncă omul naturalist în haos, într-un vârtej halucinant, într-o goană nebună și o căutare frenetică, deoarece ele sunt noile stăpâne ale acestei lumi, cărora sărmana ființă umană îi cade pradă mai devreme sau mai târziu ca într-o vrajă nesfârșită: „*La prima sărutare se dezvălui curtezană. Trupul ei nepotolit se aruncă cu nesaț în voluptate. Se trezise ca dintr-un vis, prindea ființă din pasiune. Trecea din brațele slăbănoage ale lui Camille în brațele puternice ale lui Laurent, și această apropiere de un bărbat viguros o scutura brusc și o trezea din somnul cărnii. Toate instinctele ei de femeie nervoasă izbucniră cu o violență nemaipomenită. Sângele mamei, acel sânge african care îi ardea vinele, începu să curgă, să se zbată aprig în trupul ei subțire, aproape feciorelnic. Se dăruia cu o nerușinare deplină. Și, din cap până în picioare, era scuturată de prelungi frisoane*”.<sup>292</sup>

Dezlănțuirea personajelor în dansul vibrant al pasiunilor animalice nu este doar o dulce amăgire, o modalitate de evadare în fața realității terne, ci și o formă de defulare a eredității al cărei glas răsunător transmite peste generații mesajul puternic al caracterului său implacabil: „*Jacques n-o asculta, n-o auzea. O prinsese brutal de mijloc și-i strivea gura cu gura lui. Ea scoase un țipăt ușor, mai*

<sup>290</sup> Ferdinand Brunetière, *Le Roman naturaliste*, C.Lévy, Paris, 1883, p. 263.

<sup>291</sup> Émile Zola, *Bestia umană*, Editura Narcis S.R.L., București, 1992, p.137-138.

<sup>292</sup> *Idem*, *Thérèse Raquin*, Editura Arena, București, 1993, cap.VII, p.30.

*mult un geamăt, așa de profund și de blând încât țâșnea din el mărturisirea patimei de multă vreme înăbușită. Dar ea se zbătea, se împotriva, dintr-un instinct de luptă. Îl dorea și nu i se lăsa, din nevoia de a fi cucerită. Fără vorbe, piept la piept, se trudeau amândoi, căutând să se răstoarne. Se păru o clipă că ea va fi mai tare, și l-ar fi trântit poate, dacă el n-ar fi apucat-o de gât. Bluza fu sfâșiata, sânii zbucniră, tari și umflați în toiul încăierării, și albi ca laptele în umbra nopții. Se prăbuși pe spate, se dădea învinsă.*

*Atunci el se opri, gâfâind, și-o privi, în loc s-o posedeze... Părea că-l cuprinde o furie, o pornire de cruzime ce-l făcea să caute din ochi, în jurul său, o armă, o piatră, ceva, în sfârșit, cu care s-o ucidă. Privirile întâlneau foarfecele care sclipeau printre sfori: le înșfăcă și le-ar fi implantat în grumazul acela gol, între sânii albi cu sfârcuri trandafirii. Dar un fior îl făcu să-și revină în fire, le aruncă și fugi buimac, pe când ea, cu pleoapele închise, credea că el nu o mai vrea acum fiindcă i se împotriva”.<sup>293</sup>*

Dorind să demonstreze că unica sursă a cunoașterii rămâne experiența, pozitivismul susține că omul este creat pentru a acționa, însă el nu acționează datorită rațiunii sau inteligenței, ci în legătură cu natura sa umană, cu instinctele sale. Putem merge chiar mai departe, făcând referire la Condillac, reprezentantul senzualismului, care susținea chiar că unica sursă a cunoașterii umane o constituie senzația. Ce înseamnă însă această senzație care pare să pună pe jar întreaga omenire a acestei epoci? Definiția modernă a termenului susține că senzația este reflectarea nemijlocită a obiectelor și fenomenelor lumii obiective ca urmare a acțiunii lor asupra organelor de simț. Însă cu multă vreme înainte, Democrit și Epicur emiteau deja o concepție materialistă despre om, conform căreia sufletul este alcătuit din atomi, iar senzațiile nu sunt altceva decât punerea în mișcare a acestor atomi de către elementele exterioare, între care are loc un contact.

Contrastând puternic cu curentul predominant în filozofia occidentală a acelei vremi, care considera că la temelia existenței se află un principiu rațional, Schopenhauer susținea că ceea ce animă omul este acea impulsivitate oarbă, acel „lucru în sine” kantian, acea Voință, care se manifestă atât în forțele oarbe ale naturii cât și în acțiunea deliberată a omului. Concepția despre primatul Voinței, al acestei esențe sau motor ce pune în mișcare mecanismul uman, se aplică pe toate treptele existenței. Diferența dintre om și celelalte specii constă în faptul că la om, impulsul vital se manifestă mai puțin sălbatic, superioritatea inteligenței sale oferindu-i posibilitatea de a-și deghiza voința sub forme înșelătoare. Acest

---

<sup>293</sup> *Idem, Bestia umană*, Editura Narcis S.R.L., București, 1992, p.42-43.

mecanism al deghizării este cu atât mai puternic cu cât în joc se află manifestările vieții instinctive. Schopenhauer pune accentul tocmai pe această latură a vieții, mai ales pe instinctul de reproducere, de procreație, căruia îi atribuie un rol determinant asupra vieții și comportamentului indivizilor. Încercând să se sustragă acestor imbolduri elementare, omul se înșală pe sine, deoarece el nu realizează că voința speciei are ultimul cuvânt și că orice organism e constrâns să cedeze într-un fel sau altul instinctului sexual. Ceea ce îi face pe oameni să trăiască este un impuls interior, irezistibil și putem spune chiar că împletirea acestui impuls cu imboldurile elementare îl determină pe omul naturalist să caute fericirea în sensul înțeles de hedoniști, adică prin supremația plăcerii în viața morală. Însă nu este vorba aici de plăcere în sensul epicurian, plăcere care însemna lipsa durerii și căutarea *ataraxiei*, adică a liniștii sufletești, ci plăcere carnală, fizică, disociată de orice sentiment, plăcere ce viza aprinderea tuturor simțurilor, electrizarea întregului organism uman: „*Cu dinții încheștați, îngăimând, Jacques o prinse acum în brațe; îl înlănțui și Severina. Se posedară, găsind iarăși dragostea în profunzimea morții, în voluptatea dureroasă a bestiiilor care se spintecă. Nu se mai auzi decât răsuflarea lor*”.<sup>294</sup>

Satisfacerea simțurilor devine scopul obsedant al personajelor naturaliste și astfel, scriitorii recurg la observarea și analiza acestora, cu tot ce ține de ele, dar nu se pătrunde în interiorul ființei, în sufletul cu energiile proprii, în inimă, rațiune și voință, ci ni se oferă analiza exactă, cantitativă a pasiunilor umane. Complet lipsiți de conștiință morală și animați de o extraordinară dragoste de viață, personajele se aruncă în ghearele pasiunii pure, ale iubirii sălbatice, ale stării de bine și plăcerii fizice, temperamentul abandonându-se lui însuși și dezvoltându-se fără măsură sau regulă, toate acestea în încercarea disperată de a aduce puțină culoare în cenușiul vieții lor. Revelator pentru căderea în păcat și promiscuitatea personajelor naturaliste este fragmentul care ilustrează transformarea rapidă a lui Fanny sub influența unei vieți dezordonate, fragment care conturează întreaga filozofie de viață a acestei lumi amorale: „*Purtarea-i era mai liberă, ca și felul de a vorbi, își dădea seama de puterea ei, destăinuindu-i ciudățenii despre viața-i din trecut, pe care el nu i le cerea, vechi desfrânări și nebunii făcute din curiozitate. Acum nu se mai lipsea să fumeze, răsucind între degete și punând pe toate mobilele veșnica țigară ce toropește ziua fetelor pierdute, iar în discuțiile lor își exprima asupra vieții, a nemerniciei bărbaților și a ticăloșiei femeilor, părerile cele mai cinice. Până și expresia ochilor ei se schimba, învăluiri într-o boare de apă*

---

<sup>294</sup> *Ibid.*, p.145.



stătătoare, prin care trecea fulgerul unui râs desmățat. De asemenea și intimitatea dragostei lor se prefăcea. La început rezervată față de tinerețea iubitului și respectându-i prima iluzie, femeia nu se mai sfia, după ce văzuse efectul asupra acestui copil descoperindu-i pe neașteptate trecutul desfrânat și frigurile primejdioase cu care-i aprinsese sângele. Dezmișdărilor perverse, atâtea vreme stăpânite, toate cuvintele de delir pe care dinții ei încleștați le opreau să treacă, le lăsa acum să-i scape, se dezlănțuia, se dăruia în deplinătatea ei de curtezană îndrăgostită și cunoscătoare, în toată cumplita glorie a poetei Sapho. Sfială, reținere, la ce bun? Bărbații sunt toți la fel, nebuni după viciu și corupție, mititelul ăsta ca și ceilalți. Să-i momești cu ce le place, e tot cel mai bun mijloc să-i ții. Și ceea ce știa, depravările plăcerii care-i fuseseră sădite, Jean le învăța la rândul său, ca să le treacă altora. Astfel curge și se răspândește otrava care arde trupul și sufletul, aidoma făcliilor despre care vorbește poetul latin, și care alergau din mână în mână prin arenă”.<sup>295</sup> În încercarea disperată de a-și trișa propriile gânduri negative, aceste personaje sunt supuse la o gamă dublă de senzații, unele agreabile, altele penibile, dar ceea ce reușește să persiste este o stare de bucurie, de voieșie care animă urâtenia, grimasele, diformitățile, vulgaritățile pe care le expune o artă indiferentă față de frumusețe. Astfel, în această lume durerea se împletește cu bucuria, dând naștere unei tristeți și unei melancolii care par să facă parte din natura personajelor.

Două elemente naturale par să marcheze viața fiecărui personaj naturalist: dorința și degradarea, care de cele mai multe ori se desăvârșește prin moarte. Dorința, în general cea sexuală, este comandată de natură și este supusă unei iraționalități absolute. Ea este străină de tot ce înseamnă gândire, rațiune, înțelepciune sau lucru util; nici cauza și nici scopul său nu au o justificare practică pentru om, căci dorința este doar o manifestare a Voinței schopenhaueriene și trebuie acceptată ca atare. Din acest punct de vedere, teoriile naturaliste apără natura umană împotriva doctrinei creștine și a societății care încearcă să reprime orice „zvâcnire” naturală. Doctrina creștină susține că fericirea vieții de apoi este subordonată sfințeniei vieții prezente, care la rândul ei se supune unei morale ce ne frânează instinctele. Având la bază ideea că natura umană este coruptă, creștinismul îndeamnă la respectarea poruncilor și evitarea plăcerii de orice fel. La rândul său, cultura și societatea capitalistă atacă o normalitate sexuală dată de natură, un fel de armonie sexuală prestabilită, care s-ar manifesta fără probleme dacă societatea represivă nu s-ar încăpățâna să-i pună piedici la nesfârșit.

---

<sup>295</sup> Alphonse Daudet, *Sapho*, Editura Doris, București, 1991, p.51-52.

Oprimarea nevoilor sexuale este percepută ca o alterare a naturii umane și riscă să aducă cu sine tulburări intelectuale și emoționale.

Astfel, natura rămâne principiul întregii existențe, care ar asigura tuturor ființelor umane o dezvoltare armonioasă, dacă aceasta nu ar fi împiedicată în permanență de anumite forme artificiale de represiune. Însă personajul naturalist reușește cu succes să evite toate aceste potențiale obstacole și să aducă la suprafață esența umană în ceea ce are ea mai natural și mai diform. Acest imbold natural se exteriorizează printr-o sete de senzații care stimulează și aprind rând pe rând toate simțurile, de la fiorul care străbate personajele în urma contopirii fizice, până la senzațiile vizuale (întunericul și ternul care le sunt amanților complici și care contrastează cu culorile aprinse ale anumitor obiecte), auditive (diferite sunete) și olfactive (mirosuri de flori, plante, copaci sau dimpotrivă, de mucegai și putreziciune), care laolaltă crează un iureș sinestezic ce însoțește și amplifică în intensitate împreunarea iubiților. Dependența de senzații este într-atât de mare încât aceasta împinge personajele la gesturi din ce în ce mai neobișnuite, chiar extreme, cum ar fi satisfacerea poftelor trupești în locuri neobișnuite, obscure, insalubre, pradă intemperiiilor diferitelor anotimpuri sau în locuri expuse, toate căutând să sporească tot mai mult trăirile amanților și emoția primejdiei săvârșirii împreunării lor: *„De atunci, în fiecare noapte când se întâlneau, Jacques și Severina gustară negrăite clipe de fericire. Nu erau ocrotiți de furtună întotdeauna. Îi stingheriră ceasuri înstelate, răsărituri de lună strălucitoare. Dar la întâlnirile acelea se strecurau prin razele de umbră, căutau unghere întunecate. Și avură astfel, în August și Septembrie, nopți adorabile. Nu le displăcură nici primele pișcături de ger în Octombrie. Ea venea îmbrăcată mai gros; era înfășurată într-o manta în care încăpea și el pe jumătate. Totuși, din prima seară, el avusese o poftă: s-o aibă la el acasă, în încăperea strâmtă, acolo unde ea i se părea altfel, mai atrăgătoare cu zâmbetu-i domol de burgheză cinstită; dar ea se împotrivi mereu, nu atât de teama spionajului de pe culoar, cât dintr-un ultim scrupul de virtute: apărarea patului conjugal. Dar într-o luni, în plină zi, pentru că el urma să ia masa acolo și pentru că soțul întârziase, ținut de șeful gării, el făcu o glumă și o trânti pe pat într-o pornire de îndrăzneală nebunească, de care făceau haz împreună; se pierdură amândoi în vârtej. De-atunci ea nu se mai împotrivi, iar el urca acolo după ce bătea miezul nopții, joia și sâmbăta. Înfruntau feroase primejdii; nu cutezau să se miște, din cauza vecinilor; gustară plăceri noi. De multe ori, un capriciu de aventuri nocturne, o nevoie de a fi slobozi, asemenea animalelor*

*scăpate din ocol, îi împingea afară, în singurătatea neagră a nopților înghețate. Se iubiră și în Decembrie, pe un ger năpraznic”.*<sup>296</sup>

Stranietatea locurilor și modurilor de vânare a senzațiilor și de dezlănțuire a poftelor carnale deviază dragostea fizică spre tărâmul exhibiționismului, imoralității și obscenității ce favorizează închegarea unei literaturi obscene. Odată cu emanciparea femeii și reclamarea egalității sale cu bărbatul, această literatură coboară personajul feminin în derizoriu și promiscuitate, adâncind și mai mult prăpastia dintre naturalism și curente precedente, mai ales cel romantic, ai cărui reprezentanți revărsau asupra sa întreg registrul de sentimente nobile.

#### III.6.3.4. Detracarea mecanismului uman

Trăind o viață vegetativă, materială și exterioară, omul naturalist bea vin și absint, mănâncă și trăiește din plin, pierde vremea prin cărciumi, se odihnește fumând și jucând cărți, este jucăria propriilor sale impresii, cedând elanului inimii sale, instinctului, brutalității bestiale, simțurilor, furiei, ambiției și unei activități dezordonate.

Ducându-și lupta zilnică pentru supraviețuire într-un univers amoral, vicios și indiferent, personajul naturalist se află deseori în conflict cu natura sau cu el însuși, deoarece se zbate din răspuțuri să se mențină la un nivel minim de civilizație, încercând să țină piept factorilor externi care amenință să descătușeze „bestia” din interior. Această „brută”, dezlănțuindu-se prin acte de violență și cruzime nemaintâlnite, este stârnită de scânteia mizeriei, sărăciei și obscurității vieții materiale de care Rousseau îndemna omul să se îndepărteze pentru a reveni în sânul Mamei-Natură, însă cel mai adesea este provocată de spiritul neliniștit și distrugător al eredității care la început în stare latentă, răbufnește pe neașteptate în circumstanțele cele mai bizare.

Provenind din pătura de jos a societății, personajele naturaliste sunt condiționate și controlate de mediu, ereditate, noroc, instincte și pasiuni, forțele principale care determină mecanica omului fiind rasa, mediul și momentul.

Rasa este formată din ansamblul dispozițiilor ereditare care se împletesc armonios cu diferențele de temperament și structura corpului. Pentru a schița un personaj oarecare, e nevoie de a studia rasa sa, nu doar în ceea ce privește tarele și virtuțile sale morale, dar și din punctul de vedere al esenței firii sale, a generozității sau viciilor sângelui său. Marea lege a temperamentelor, revelată și pusă în practică tot de curentul naturalist, ne explică și ea natura eroilor: „[ ... ] deosebirea de

<sup>296</sup> Émile Zola, *Bestia umană*, Editura Narcis S.R.L., București, 1992, p.115-116.

temperament făcuse din bărbatul acesta și din femeia aceasta o pereche puternic legată, stabilind între ei un fel de echilibru, completându-le – dacă se poate spune așa, organismul. El dădea ceva din sângele lui, ea din nervii ei, și trăiau unul din altul, îmbrățișările fiindu-le necesare pentru a-și reglementa mecanismul ființei lor”<sup>297</sup>. Mai mult decât atât, după cum am afirmat anterior, povestea personajelor începe întotdeauna în afara operei și se încheie dincolo de ea. În fine, mediul include factori ai climatului și solului, circumstanțe politice durabile și condiții sociale permanente, în timp ce momentul reprezintă epoca în care se manifestă forțele primordiale.

Prins într-un sistem sau într-o rețea, drama omului naturalist este aceea de a trebui să-și urmeze drumul prestabilit și foarte bine determinat într-un cadru spațio-temporal. Captiv în acest păienjeniș de influențe și coordonate, mecanismul omului – redus la stadiul de animal – începe să se defecteze, să fie deranjat sau dizlocat. În această lume, oamenii sunt prea nervoși sau sangvinici, aparținând parcă toți aceleiași numeroase familii dezechilibrate și plină de suferință. La aceste ființe, nervii oprimă voința, ele cedând „brânciurilor” date de aceștia, „brânciuri” pe care nu le pot nici regla, nici reduce. Personajele duc lipsă de echilibru și spirit metodic, cel mai adesea fiind „mari agitați” care-și urmează instinctele. Majoritatea sunt bolnavi sau devin bolnavi, evoluția „bolii” – presărată cu coșmaruri, fantasme, apariții, stări de teamă și anxietate – mergând până la cea mai violentă formă de nebunie; astfel, spitalele și azilurile de nebuni devin un spațiu banal, comun în peisajul sfârșitului de secol al XIX-lea, în care siluetele slujite ale unor ființe rătăcite caută cu disperare alinare.

Atrăși irezistibil de studiul naturilor pasionate, nervoase, impresionabile și maladive, naturaliștii își transformă romanele în monografii ale unor cazuri urmărite și prezentate cu o precizie și o exactitate aproape medicale: „Acum se produsese însă o mare tulburare. Nervii supraexcitați ai Thérèsei au început să domine. Dintr-o dată Laurent s-a trezit în plină excitație nervoasă. Sub influența fierbinte a tinerei femei, temperamentul său deveni încetul cu încetul acela al unei fetișcane chinuite de o nevroză gravă. Ar fi interesant de studiat schimbările care se produc uneori în anumite organisme, în urma unor circumstanțe determinate. Aceste schimbări, care pornesc din carne, în scurtă vreme se transmit creierului și individului în totalitatea lui”<sup>298</sup> sau „Atunci se petrecu în el o ciudată prefacere. Nervii i se dezvoltară, dominară elementul sanguin și acest fapt îi modifică firea. Își pierdu calmul, stângăcia, lentoarea, nu mai trăi o viață adormită. Veni o clipă

---

<sup>297</sup> Émile Zola, *Thérèse Raquin*, Editura Arena, București, 1993, cap.XXII, p.110.

<sup>298</sup> *Ibid.*, p.110-111.

*când nervii și sângele se ținură în echilibru. A fost o clipă de bucurie profundă, de existență desăvârșită. Apoi nervii dominară, și el căzu în frământările care bântuie trupurile și mințile zdruncinate”.*<sup>299</sup>

De fapt, în această epocă, medicina și literatura par să se confunde, căci fiziologia invadează și murdărește totul, culcând omul pe o masă de marmură cu scopul declarat de a-i diseca și analiza până și cea mai infimă parte a corpului. În legătură cu aspectul fiziologic, Zola afirma: „*Aceasta constituie romanul experimental: să posezi mecanismul fenomenelor la om, să arăți roțițele manifestării intelectuale și senzuale așa cum le va explica fiziologia, sub influența eredității și a circumstanțelor înconjurătoare*”, afirmație care sugerează clar subordonarea psihologiei față de fiziologie (ex. sugestivă în acest sens este tara ereditară a lui Jacques Lantier (*Bestia Umană*), a cărui dorință inexplicabilă de a ucide este alimentată de pasiunea în care se avântă împreună cu Severina).

În numele spiritului științific și al metodei experimentale, scriitorul naturalist pune sub microscop tarele și pasiunile care mistuie trupul chinuit al omului secolului 19, urmărind cu o insațiabilă sete de detalii evoluția și fluctuația acestora etapă cu etapă, dublate de eforturile supraomenești ale personajelor de a le ține piept: „*Când Jacques își reveni în fire, ascultă cu mirare cum cade ploaia. Unde era? Și, deoarece regăsi pe pământ coada unui ciocan peste care dăduse în clipa în care se așezase, fu inundat de o fericire nespusă. Va să zică, s-a întâmplat? A avut-o pe Severina, și nu a luat ciocanul pentru a-i zdrobi capul. Ea era a lui, fără luptă, fără să-l năpădească dorința instinctivă de a și-o azvârli în spate, moartă, ca pe o pradă răpită altora? Nu-l mai mistuia setea de a răzbuna injurii străvechi, dușmănia strânsă din mascul în mascul, de acea dintâi înșelăciune din funduri de cavernă. Nu, posedarea acesteia era de un farmec puternic; ea îl vindecase pentru că o vedea altfel, violentă în slăbiciunea ei, acoperită de sângele unui om ca într-o chiurasă îngrozitoare. Ea îl domina pe el, pe el care nu cutezase să omoare nicicând. Cu recunoștință înduioșată, cu dorința de a se contopi într-însa, Jacques o prinse iar în brațe*”<sup>300</sup>. Însă episoadele de acalmie ale bolii ereditare nu fac decât să pregătescă și să accentueze răbufnirile brutale de mai târziu: „*El nu putea închide ochii. Nu mai distingea acum nimic din camera înecată în beznă. În ciuda oboselei doborâtoare, îl ținea treaz o activitate cerebrală tumultuoasă; măcina continuu aceleași crâmpie de idei. Iar ceea ce se desfășura astfel, cu o regularitate mecanică, în timp ce ochii ațintiți se umpleau de umbră, era crima în toate amănuntele. Mereu ea renăștea, aceeași, năpăditoare, uluitoare. Cuțitul intra*

<sup>299</sup> *Ibid.*, p.111.

<sup>300</sup> Émile Zola, *Bestia umană*, Editura Narcis S.R.L., București, 1992, p.113-114.

în gâtlee cu o zvâcnitură, corpul se zbătea de trei ori, viața se scurgea într-un val de sânge călduț, un val roșu pe care îl simțea parcă pe mâini. De douăzeci, de treizeci de ori, cuțitul intră și corpul se zbătu. Oh, să dea și el o lovitură de cuțit ca aceea, să-și potolească dorul îndepărtat, să știe ce simți atunci, să guste minutul acela când trăiești mai mult decât oricând! [...] Dar vederea grumazului acela alb îl obseda printr-o fascinație bruscă, neînălăturabilă; și, în sine, cu o spaimă conștientă încă, simțea sporind nevoia poruncitoare de a lua cuțitul de pe masă și de a-l înfunda apoi, până în prăsele, în carnea femeii. Luptând, vroid să se smulgă din această hărțuială, își pierdea clipă cu clipă voința. Totul se înnegură, mâinile-i revoltate, victorioase din încordare, se desprinseră. Și pricepu așa de bine că nu mai era stăpân pe ele și că ele își vor lua, brutal, satisfacție, încât își puse la încercare ultimele puteri și sări din pat rostogolindu-se jos ca un om beat. Se ridică și fu cât pe-aici să cadă iarăși, căci i se împleticiră picioarele printre fustele rămase pe podea. Șovăia, își căuta hainele cu gesturi rătăcite, cu singurul gând de a se îmbrăca repede, de a lua cuțitul, ascunzându-l în mânecă, sigur că va omorâ o femeie, cea dintâi pe care o va întâlni pe trotuar, când un foșnet de rufărie, un suspin prelungit, îl pironi lângă masă buimac”<sup>301</sup>.

Imposibilitatea menținerii sub control a „bestiei ereditare” aruncă personajul naturalist pe panta descendentă și extrem de alunecoasă a involuției umane, unde acesta este iremediabil subjugat și în cele din urmă sufocat de cea dintâi. Coborârea treptelor umanului sare câteva etape atunci când sub impulsul nestăpânit al unei astfel de porniri, Jacques se aruncă într-o frenetică goană după femei, cu scopul declarat de a le ucide. Pulația tarei desenează un tablou sufletesc în care amortirea temporară și defularea neprevăzută se succed cu o ritmicitate care aruncă personajul de pe culmile extazului în ghearele agoniei: „Jacques se întuneca din zi în zi mai mult. [...] Cu toate astea, o iubea mereu, cu o pornire ce creștea tot mai mult. Dar, în brațele ei fiind, îl cuprindea iarăși meteahna groaznică, o așa amețeală, încât se descleșta repede, înghețat, zăpăcit că nu mai e stăpân pe sine, că simte bestia dintr-însul gata să muște iar”<sup>302</sup> sau „Întinse brațele să-l atragă spre ea, să-i pună capul pe umărul ei, să-și unească gura cu a lui. Dar el îi apucase mâinile, o strângea pierdut, îngrozit, căci simțea cum se redeșteaptă în el vechea obsesie. Urechile îi vâjâiau, simțea loviturile de ciocan ale crizei de odinioară. De câtva timp n-o putea iubi ziua sau la lumina vreunei lumânări, de teamă să nu înnebunească vazând-o. Iar lângă ei era o lampă care le lumina

<sup>301</sup> Ibid., p.145-146-147.

<sup>302</sup> Ibid., p.159-160.

chipurile, și dacă tremura devenind furios, era, probabil, pentru că-i zărea rotunjimea albă a gâtului prin rochia de casă întredeschisă”.<sup>303</sup>

Pentru a mai îndulci puțin împunsăturile tăioase ale bolii ereditare sau poate dintr-un instinct de conservare, personajul naturalist convertește energia negativă eliberată de această boală în pasiune pură, oferind imaginea unei tablou în care negrul și roșul se încaieră într-o încheștare decisivă: „În furia dorinței de a o avea, exaltat de mângâierile ei, Jacques, neavând arme, își răsuca degetele ca pentru a o sugruma: ea cedă obiceiului ce-l avea și stinse lampa. Apoi se culcară. Fu una dintre cele mai arzătoare nopți de dragoste, cea mai bună, singura în care se simțiră uniți, dispărând unul într-altul. Zdrobiți de atâta fericire, aproape nemaisimțindu-și trupurile, ei n-adormiră, ci rămaseră uniți într-o îmbrățișare”.<sup>304</sup>

Indiferent de raportul de forțe din această strânsoare, un singur biruitor se anunță la sfârșit – tara ereditară, căci oricât de bine ticluite ar fi capcanele care i se întind, ea în cel mai bun caz urmează o traiectorie ocolitoare, pentru ca în final să lovească cu aceeași neclintire și necruțare: „... o privea în lumina vie a lămpii. Niciodată nu o văzuse astfel, cu cămașa deschisă, pieptănată cu părul sus încât îi era gâtul gol, îi erau sânii goi. Se innăbușea. Își aduse aminte că cuțitul era acolo pe masă, dinapoia sa: îl simțea, n-avea decât să întindă mâna. [...] Jacques, fără să se întoarcă, băjbâia cu mâna dreaptă la spate; luase cuțitul. Și rămase o clipă astfel, cu pumnul încheștat pe prăsele. [...] Ea își răsturnă chipul supus, cu o patimă rugătoare, își descoperea gâtul gol. Iar el, văzând carnea albă, ridică brațul înarmat cu cuțitul. Dar ea zărise sclipirea lamei, se aruncă în lături, buimacă de groază și de teamă. [...] Cu dinții încheștați el nu scotea o vorbă, o urmărea. O luptă scurtă o aduse pe femeie în apropiere de pat. Se da înapoi, rătăcită, fără să se apere, cu cămașa smulsă. [...] Iar el doborâ brațul și arma pironi în gâtleej întrebarea femeii. Lovind, el răsucise cuțitul din îndemnul groaznic al mâinii; aceeași lovitură ca pentru prezidentul Grandmorin, în același loc, cu aceeași îndârjire”.<sup>305</sup> Punctul culminant al uciderii Severinei dă cititorului speranța că bestia odată satisfăcută, își va găsi liniștea sau chiar somnul de veci, eliberându-și gazda de povara necruțătoarei sale prezențe. Însă, contrar așteptărilor, ostoierea insașiabilei bestii este doar temporară, căci urletul interior al acesteia cutremură întreaga ființă a lui Jacques, pornind tăvălugul interminabilelor crime care succedă moartea Severinei: „Cum, o crimă nu era de ajuns, nu-l potolise sângele Severinei

<sup>303</sup> Ibid., p.201.

<sup>304</sup> Ibid., p.202.

<sup>305</sup> Ibid., p.208.

așa cum crezuse până în chiar ziua aceea! Povestea reîncepea! Alta și alta, și apoi mereu alta! ...”<sup>306</sup>

Naturalismul dedică organismelor sănătoase doar studii reduse, oferindu-ne informații despre căscat, strănutat, poftă de mâncare, digestie, respirație, transpirație, crizele diferitelor vârste, somn sau visul cu incoerențele sale. În schimb, organisme zdruncinate, persoanele sensibile și suferinde furnizează materialul consistent, ca și cum omul ar fi un bolnav condamnat, un animal inferior sacrificat unei experiențe și supus atenției unui fiziolog. În acest caz, gama relelor prezentate este variată și nelimitată: ftizia cu efectele sale lente și sigure, anghină (Jean Gaussin), anemie și gută reumatică (mama lui Jean Gaussin), febra cu perioade de recidivă și retragere, etc., scrierea naturalistă putând trece cu ușurință drept un veritabil tratat de medicină.

Operele naturaliste ne prezintă ființa umană instinctivă, senzuală, brutală, bestială, capabilă de cele mai urâte acte de violență și cruzime, purtând în ea tare ereditare. Se insistă până la exagerare pe acea „*bête humaine*”, punând în lumină eroi impulsivi, frustrați, dereglați și cu sânge rece: „*Flora stătea alături, privind și ea. Accidentele o făceau curioasă: de câte ori se zvonea că o vită a fost doborâtă, că un om a fost ciopârțit de tren, ea nu lipsea. Acum se îmbrăcase și venise să vadă mortul. Nu șovăi. Se plecă, ridică felinarul și, cu cealaltă mână, întoarse capul victimei*”<sup>307</sup>, care trăiesc într-o atmosferă de vulgaritate materială.

Violența, care își dezvăluie triumfătoare colții tăioși în viața personajului naturalist, este o reflexie a răului, a blestemului moștenirii ereditare și a realității împovăraătoare și se manifestă în cele mai diverse și neașteptate circumstanțe: de la actele de violență suferite de personaje în copilărie, acte care fie le-au încovoiat existența ulterioară, fie au dat naștere unui întreg șir de violențe (ex. copilăria marcată de brutalitate, violență fizică și tortură psihică a lui Germinie, Thérèse, Severina și Fanny), continuând cu gesturi violente înăbușite dar greu ținute în frâu datorită tensiunii sufletești pe care o ascund: „*Un val de sânge i se urca la creieri, pumnii de fost om de echipă i se strângeau ca pe vremea când împingea vagoane. Redevenea bruta inconștientă de forța sa, și ar fi zdrobit-o într-o pornire de furie nebună*”<sup>308</sup>, cu gesturi brutale atipice pentru anumite personaje, însă declanșate de un alt vierme periculos care roade și cele mai pure suflete – gelozia: „*A! Da ... Sapho ... Toată lira ... Și respingând-o cu piciorul, ca pe o bestie mârșavă: lasă-*

---

<sup>306</sup> *Ibid.*, p.227.

<sup>307</sup> *Ibid.*, p.50.

<sup>308</sup> *Ibid.*, p.9.



mă, nu mă atinge, mi-e scârbă de tine ...”<sup>309</sup>, „Cei doi bărbați nu erau nici de douăzeci de pași de casă, când auziră pleznituri de palme însoțite de răcnete. Ea primea o lecție feroce, ca o fetiță prinsă cu nasul într-un borcan cu dulceață”<sup>310</sup>, până la scenele de o cruzime neobișnuită care sunt expresia unei tare ereditare nemiloase sau a unor momente de pierdere a uzului rațiunii: „Îi dădu pumni în cap, o lovi de un picior al mesei. Ea se zbătea; el o trase de păr prin cameră, prăvălind scaunele. De câte ori ea făcea o sforțare să se ridice, el o arunca, iarăși pe dușumea, cu un pumn. Și totul, - gâfâind, cu dinții încleștați, într-o furie sălbatică, prostească. Masa smucită era cât pe-aici să răstoarne soba. Pe un colț al bufetului rămăsese păr și sânge. După ce-și mai veniră în fire, buimăciți de groază, sătui de a lovi și de a fi lovită, se târâră până aproape de pat, ea tot pe jos, deșelată, el ghemuit, ținând-o încă bine”<sup>311</sup>, care toate însă duc cel mai adesea la moarte violentă (ex. tara ereditară a lui Jacques care duce la uciderea Severinei). Atmosfera de violență întreținută de personaje sub asediul anumitor tare ereditare, vicii (ex. beția) sau boli ale sufletului (ex. gelozia) agresează simțul vizual, auditiv și olfactiv al cititorului, căci bătăile și loviturile care încheagă scenele de violență sunt însoțite de sunete brutale, răcnete, urlete, țipete, plânsete, tânguiri, dar și cuvinte de ocară și înjurături care accentuează spiritul de violență: „Numai că mânia lui păstra o cumpătate, o milă de om binecrescut, nu dădea unele lovituri, ca fiind prea ușoare pentru el și ar fi costat-o prea mult, pe când ea spunea vorbe urâte în furia-i de femeie decăzută, fără răspundere, nici rușine, întrebuința orice mijloc, pândind cu o crudă bucurie pe fața victimei contractarea de suferință pe care i-o pricinuia; apoi deodată-i cădea în brațe, rugându-l cu umilință s-o ierte”<sup>312</sup> sau „Se înjurau de la obraz, înaintea copilului întins cu burta în iarbă care-i privea cu o curiozitate răutăcioasă, când un groaznic sunet de corn, însutit de ecou prin iaz și prin tot frunzișul pădurii povârnite, le acoperi deodată cearta”<sup>313</sup>, peste care tronează un miros greu și înțepător de sânge: „[...] Doar o duhoare năvălea prin ușa deschisă, pe când, pe o pernă, un lac de sânge negru se închegase, un lac așa de profund și de mare încât o dără țâsnise ca dintr-un izvor, întinzându-se pe jos. Stropi se răspândiseră pe pereți. Și nimic altceva, nimic decât sângele acela greșos”<sup>314</sup>.

<sup>309</sup> Alphonse Daudet, *Sapho*, Editura Doris, București, 1991, p.47.

<sup>310</sup> Émile Zola, *Bestia umană*, Editura Narcis S.R.L., București, 1992, p.214.

<sup>311</sup> *Ibid.*, p.20.

<sup>312</sup> Alphonse Daudet, *Sapho*, Editura Doris, București, 1991, p.110.

<sup>313</sup> *Ibid.*, p.114.

<sup>314</sup> Émile Zola, *Bestia umană*, Editura Narcis S.R.L., București, 1992, p.61.

După cum am ilustrat în cele de mai sus, subiectele puse în lumină nu sunt altceva decât experiențe primare, neplăcute, care reduc personajele la un comportament degradant în lupta lor zilnică pentru supraviețuire. Mergând cu gândul la „piramida nevoilor” realizată de psihologul Abraham Maslow, putem spune că personajele naturaliste nu aspiră la mai mult decât satisfacerea nevoilor care stau la baza acestei piramide - nevoile fiziologice: hrană, adăpost, apă, sex. Pentru satisfacerea acestora, personajele sunt capabile de cele mai abominabile fapte, coborând până la treptele inferioare ale umanului.

Fiind un personaj inferior și marginal, omul naturalist nu cunoaște voința sau rațiunea; esența sa îl împiedică să „urce”, să evolueze, el fiind constrâns astfel să rămână cel mai adesea la granița lumii morale. El este incapabil de a se corecta, de a se conduce, de a se opune bucuriei sau durerii, prima ridicându-l, a doua zdrobindu-l fără ca el să poată rezista. Însă o lecție răzbate din această involuție pe scara umanului: orice abatere de la lege și de la cele drepte se sancționează, mai ales crima. În termeni literari, toate acestea se pedepsesc printr-o catastrofă care podidește personajul sub forma unor despărțiri sau degradări fizice și morale, singurătate, plecare, sinucidere, moarte, etc. Moartea, poate cel mai natural fenomen, pune stăpânire mai repede sau mai târziu atât asupra omului naturalist, manifestându-se ca fenomen biologic, cât și asupra tuturor lucrurilor, prin ideea de degradare, de trecere, de îmbătrânire și dispariție. Acesta este fenomenul care împreună cu violența, se reclamă poate cel mai fertil din perspectiva imaginilor naturaliste pe care le-a prilejuit. Căci, așa cum am mai subliniat în repetate rânduri în lucrarea de față, „păcatul de moarte” al naturalismului a fost acela de a fi redat cu o exactitate științifică scene de un macabru și de un sinistru covârșitor. Astfel de scene prilejuiesc cititorului o întreagă varietate de trăiri, căci acesta este forțat să asiste de la scene de sinucidere planificate și duse la bun sfârșit cu o minuțiozitate bolnăvicioasă: *„Dreaptă ca o statuie, legându-se pe picioarele-i dârze, fata înainta acum întins, fără s-alerge însă, ca în întâmpinarea unei prietene pe care ar fi vrut s-o scutească de o bucată de drum. Dar trenul intrase în tunel; huruitul groaznic se apropia cutremurând pământul, în timp ce steaua devenise un ochi enorm care creștea mereu, făcând ca dintr-o orbită de beznă. Atunci, sub stăpânirea unui simțământ nelămurit, își goli buzunarele, fără să se oprească din marșu-i încăpățânat și eroic; așeză la marginea liniei o batistă, câteva chei, niște șfoară, două cuțite; ba își scoase tulpanul înnodat după gât, își desfăcu și bluza. Ochiul se schimbă într-un jar, într-un bot de cuptor ce răbufnea incendiu. Și ea mergea înainte, se îndrepta spre cuptor, fascinată ca o insectă de noapte pe care o atrage lumina. Iar în momentul ciocnirii groaznice, fata se-nălță și mai mult, ca și*

cum zguduită de o ultimă răzvrătire de luptătoare, ar fi vrut să răpună colosul. Lovi cu capul felinarul, care se stinse”<sup>315</sup>, la scene violente finalizate prin crime: „Cu o ultimă încordare, Pecqueux îl aruncă pe Jacques; iar acesta, simțind golul sub el, se agăță năucit de gâtul lui, și așa de strâns, încât îl târâ după sine. Două răcnete se contopiră și se pierdură. Amândoi, căzuți împreună, târați sub roți, fură tăiați, ciopârțiți, strânși într-o feroasă îmbrățișare, ei care trăiseră atâta timp ca frații. Fură găsiți, fără cap, fără picioare, două trunchiuri însângerate care încă se strângeau ca pentru a se înăbuși”<sup>316</sup> sau pur și simplu la nesfârșite imagini ale unor trupuri neînsuflețite, ca simbol al triumfului morții asupra existențelor deraiate: „Capul cadavrului era acum în lumina gălbuie a felinarului, un cap de bătrân, cu nasul mare, cu ochii albaștri, holbați. Sub bărbie se căsca rana, se căsca fioros o tăietură profundă care tăiase gâtul, o plagă largă și adâncă de parcă cuțitul ar fi fost răsucit în ea. Sângele umplea partea dreaptă a pieptului. În stânga, la butoniera mantalei, o rozetă de comandor părea o bucată de sânge închegat”<sup>317</sup> sau „[...] părul amestecat cu bucăți de craniu rămăsese încă lipit de felinarul spart. Iar când oamenii, trimiși în căutarea cadavrului, îl găsiră, fură cutremurați văzându-l așa de alb, - o albeață de marmură. Zăcea pe linie, cu capul sfărâmat, cu mădularele nevătămate, pe jumătate goale, admirabilă în curățenia și vigoarea ei”<sup>318</sup>. Intensitatea descrierilor naturaliste crește treptat odată cu imaginea cadavrelor în schimbare și descompunere, constituind o permanentă aducere aminte a evoluției morții în roman de la un personaj invizibil care la început pândește ca o amenințare fiecare mișcare greșită a eroilor, până la impunerea în forță ca personaj de final, al cărui rânjet demonic se afirmă ca o implacabilă condamnare a oricărei ființe ce se abate de la calea cea dreaptă: „Mătușa Fazia murise joi seară la nouă într-o ultimă convulsie; iar Misard căuta zadarnic să-i închidă pleoapele, căci ochii ei se încăpățâneau să rămână deschiși, capul îi înțepenise, aplecat pe umăr, ca pentru a privi în odaie, iar buzele îi erau întinse ca într-un râs ironic”<sup>319</sup>, „În timpul accidentului, moarta rămăsese singură, cu capul pe jumătate întors, cu ochii deschiși, cu buzele crispate, de parcă ar fi privit cum se ciocnește și cum moare lumea aceea necunoscută”<sup>320</sup> sau „Fazia, cu capul tot înclinat, cu râsul groaznic al gurii ei crispate, părea că se uita la fată cu ochii mari, holbați [...]”.

<sup>315</sup> Ibid., p.191.

<sup>316</sup> Ibid., p.230.

<sup>317</sup> Ibid., p.50.

<sup>318</sup> Ibid., p.192.

<sup>319</sup> Ibid., p.171.

<sup>320</sup> Ibid., p.190.

<sup>321</sup> Însă în romanul naturalist, gheara morții și dezintegrarea înșfacă totul, atât ființe umane, cât și obiecte, lucruri neînsuflețite, ale căror imagini în descompunere ocazionează descrieri uimitoare, lansând naturalismul spre apogeu: ex. personificarea locomotivei Lisona - unul dintre beneficiile noii lumi - percepută ca un organism viu, afectat de boală, bătrânețe și surprinderea ultimelor clipe sfâșietoare din „existența” acesteia: „Nu era ea, sărmana, de vină; căci, de când cu boala căpătată atunci în împotmolirea în zăpadă, nu mai putea fi tot așa de vrednică și supusă. Fără să mai pună la socoteală vârsta, care îngreunează membrele și înțepenește încheieturile. Așa că el o ierta din toată inima, copleșit de o mare mâhnire. Văzând-o acolo rănită de moarte. Sărmana Lisona mai avea puțin de trăit. Începea să se răcească, răsuflarea i se stinge în scâncete slabe ca de copil care plânge. Plină de pământ și de sfărâmaturi, ea totdeauna așa de curată, așa de strălucitoare, prăvălită pe spate într-un morman negru de cărbuni, murea asemeni unui animal de lux căzut în plină stradă. O clipă, se putuse vedea, prin corpul ei sfâșiat, funcționarea organelor: pistoane bătând ca niște inimi gemene, aburul circulând în săltărașe ca sângele în vine; însă, asemeni unor brațe convulsive, bielele nu mai aveau decât tresăriri, ultimele revolte ale vieții; și sufletul ei se ducea odată cu forța care o ținuse vie, cu suflul acela puternic care nu o părăsise încă cu totul. Uriașa, năruită și zdrobită, se domolea din ce în ce, adormea, amuți în cele din urmă. Și mormanul de fier, de oțel și de aramă, care rămânea în urma ei, colosul acela cu trupul ciuntit, cu brațele rupte, împrăștiate, cu măruntaiele ieșite pe afară, avea ceva din înfricoșătoarea tristețe a unui cadavru omenesc, enorm, al unei întregi lumi care trăise și din care viața fusese smulsă, în durere”.<sup>322</sup>

Efervescența și stridența imaginilor naturaliste nu se răsfrâng doar asupra celor de final, care ilustrează deznodământul vieții unor ființe dezechilibrate, ci abordează și aspecte ale lumii înconjurătoare considerate de curentele literare anterioare banale sau respingătoare, oricum nedemne de luat în seamă: „[...] se repezea cu o mișcare bruscă, ochind pe tacâmul din fața ei sau pe mâneca vecinului vreo muscă, pe care, bâiguind stâlcit vorbe de alintare – „Mănâncă, mi alma; mănâncă, mi corazon” – o înfățișa hâdului animal picat pe fața de masă, ofilit, numai crețuri, diform ca și degetele lui Defous”<sup>323</sup>, scene din viața comunității, de o gravitate și de un tragism nemaintâlnite: „trenul se ridică, iar șapte vagoane se încălecară și se prăbușiră cu un trosnet furios, într-o năruire de

<sup>321</sup> Ibid., p.192.

<sup>322</sup> Ibid., p.187.

<sup>323</sup> Alphonse Daudet, *Sapho*, Editura Doris, București, 1991, p.93.

*sfărâmaturi. Primele trei erau făcute praf, celelalte patru nu formau decât un morman de acoperișuri desfundate de roți schilodite, de uși, de lanțuri, de tampoane, într-o învălmășeală de geamuri sparte. Și îndeosebi auziră răbufnirea locomotivei în pietroaie, un trosnet înfundat sfârșit cu un strigăt de agonie. Lisona, sfărâmată, zăcea la stânga, peste căruță, în timp ce pietroaiele zburau sfârtecate în lături, ca după o explozie. Dintre cei cinci cai, patru, striviți, târâți, își dăduseră duhul. [...] În tumultul acela asurzitor, în fumul orbitor, ușile vagoanelor rămase nevătămate se deschiseră. Călătorii se năpustiră afară. Cădeau pe linie, se ridicau, se îmbulzeau, își făceau loc cu pumnii, cu picioarele. Femei, bărbați, răcnind se pierdură departe”* <sup>324</sup>, sau frânturi din viața privată, de o mare încărcătură emoțională: „În lumina slabă din atelier se îngrămădea o mare mulțime de artiști, de modele, de artiste de teatru, toți dansatorii și comesenii ultimelor serbări. Era un tropăit, un șopot, un vuiet înăbușit de capelă, sub flacăra scurtă a lumânărilor. Priveau cu toții printre liane și prin frunziș trupul întins de-a lungul, acoperit cu o mătase cu flori de aur, capul înfășurat într-un turban ca să-i ascundă îngrozitoarea rană, mâinile albe lăsate înaintea, ce vădeau renunțarea și dezlegarea din urmă, pe divanul scund, umbrit de glicine, unde Gaussin și iubita lui se cunoscuseră în noaptea balului”.

<sup>325</sup> Peste tot acest caleidoscop sinestezic domnesc însă cu trufie imaginile care ilustrează teoria motorilor animați, prezentă pentru prima dată în literatură și conform căreia în anumite circumstanțe, independent de voința omului, o forță incredibilă, supraomenească se descătușează în interiorul personajelor, care se concretizează prin acte ieșite din comun. Această desfășurare de forțe generează imagini unice, care prilejuiește un arc peste timp, trezind la viață amintirea unor eroi legendari: „Și, mai înainte ca aceasta să fi acceptat, o cuprinse în brațele ei viguroase de flăcău și o luă pe sus ca pe un copil. După aceea o depuse dincolo de linie, într-un loc mai bătătorit, unde piciorul nu se mai înfunda” <sup>326</sup>, „Caii se înțepeniră; greaua lor sarcină se clătină un moment fără să se răstoarne; dar, ca și când s-ar fi transformat ea singură într-un animal de transport, trase căruța pe linie. Acum se aflau de-a latul șinii, pe când expresul era la o sută de metri depărtare. Atunci, pentru a înțepeți povara, de teamă să nu se urnească, strânse hățurile cu o smucitură bruscă, într-o sforțare supraomenească. Ea, care crease în jurul ei legende, care oprise un vagon pornit la vale, care împinsese din fața unui tren, o căruță, - ea ținea azi în frâu, cu pumnii-i de fier, cei cinci cai încordați care

<sup>324</sup> Émile Zola, *Bestia umană*, Editura Narcis S.R.L., București, 1992, p.183-184.

<sup>325</sup> Alphonse Daudet, *Sapho*, Editura Doris, București, 1991, p.124-125.

<sup>326</sup> Émile Zola, *Bestia umană*, Editura Narcis S.R.L., București, 1992, p.128.

nechezau la apropierea primejdiei”<sup>327</sup> sau „Și cu brațele-i voinice, ridica roți, le arunca departe, frângea tabla de pe acoperișuri, sfărâma ușile, smulgea căpătâie de lanțuri”.<sup>328</sup>

### III.6.3.5. O licărire în noaptea adâncă a sufletului omenesc

Psihologia acestor personaje fiind redusă sau aproape inexistentă, avem de-a face cu ființe simple, needucate, nesofisticate, sărace, cu sentimente primare, personaje care provin din clasele de jos sau cel mult de mijloc ale societății. Totuși, scriitorul naturalist descoperă în aceste ființe trăsături care de obicei sunt caracteristice eroilor – acte de violență și de pasiune care duc la momente de disperare supremă și în final la moarte violentă. Dincolo însă de aceste pasiuni care ard ca o torță, topind personajele înflăcărate, raza de lumină, speranța scriitorului biruie modest pesimismul, prin creionarea unor personaje poate nu întotdeauna cu rol principal, dar înzestrate cu anumite calități morale și generatoare de gesturi mărunte, sincere, încărcate de sensibilitate, care reușesc să străpungă întocmai unei săbii de lumină întunericul fără speranță care aureolează curentul naturalist: ex. devotamentul neobosit al lui Fanny față de Jean în momentul în care acesta se îmbolnăvește: „De altfel, aici trebuia mai mult decât un devotament obișnuit, și chiar din prima seară Fanny Legrand se așeză lângă patul său și nu-l părăsi zece zile, îngrijindu-l neobosită, fără frică, nici dezgust, dibace ca o soră de gardă, cu dezmierdări duioase, care uneori, în ceasurile cu febră, îi aminteau o boală grea din copilărie și-l făceau s-o cheme pe mătușa lui, Divonne, spunându-i: „Mulțumesc, Divonne”, când simțea mâinile lui Fanny pe fruntea-i jilavă. [...] iar Jean se minuna ce sprintene, ce iscusite și ce iuți erau mâinile acestea de trândăvie și voluptate. Noaptea, dormea și ea vreo două ceasuri pe divan – un divan de hotel din cartier, moale ca scândura unui post de poliție”<sup>329</sup>, loialitatea și afecțiunea lui Germinie față de domnișoara de Varandeuil, a cărei angajată era, bunătatea naivă și nevoia de devotament a lui Cabuche și gesturile de prietenie și admirație din partea lui Jacques pentru persoana acestuia, gesturi care îl impresionează până la lacrimi pe cel dintâi: „Iar când pietrarul îi făcu și acest serviciu, el îi strânse viguros mâna, pentru a-i arăta că-l stimează văzându-l bun de muncă.

- Ești un om de ispravă!

---

<sup>327</sup> Ibid., p.181.

<sup>328</sup> Ibid., p.186.

<sup>329</sup> Alphonse Daudet, *Sapho*, Editura Doris, București, 1991, p.27.

*Dovada aceasta de prietenie îl mișcă la culme pe Cabuche*”<sup>330</sup>. Galeria de scene duioase care par să atenueze duritatea antinomiei materie – suflet în opera naturalistă este îmbogățită apoi cu anumite gesturi comune, banale sau pur întâmplătoare care răscolesc sufletul personajelor neîntinate, sădind în ele sau făcând să renască speranța împlinirii prin iubire: „[...] Cabuche, care ajuta Severinei să potrivească patul, ridică instinctiv ochii spre dânsa, tulburat de amintirea dragostei lui de altădată. Dar tânăra femeie rămânea serioasă; îl privi cu multă bunătate. El fu mișcat, îi atinse fără de voie mâna pe când potrivea pernele, și simți că se înneacă”<sup>331</sup>. Episoadele de zbucium interior al unor personaje care sub asediul unei deșirări sufletești sau al unei înfricoșătoare racile luptă din răputeri pentru a ține piept impulsurilor sângeroase (ex. tumultul sufleteș al lui Jacques Lantier în legătură cu ideea crimei), sunt contrabalansate de recăpătarea liniștii sufletești și purificarea altor personaje (ex. curățirea interioară a lui Fanny prin adoptarea unui copil asupra căruia își revarsă toată duioșia), sau de nevoia lor de dragoste și afecțiune și contopirea în iubire, sentimente pure exprimate printr-o întreagă salbă de scene de tandrețe: „Ah! Naivule...naivule..., și răsturnându-i cu amândouă mâinile capul în poală, îl sorbea, îi respira ochii, părul, toată fața, ca pe-un buchet”<sup>332</sup>, „Ceea ce o atrăgea spre Jacques era blândețea lui, supunerea de a nu bâjbâi cu mâinile pe corpul ei de îndată ce ea i le prindea într-ale ei. Femeia iubea pentru prima oară, dar nu se da tocmai pentru că aceasta i-ar fi ofensat dragostea: să fie numaidecât a acestuia așa cum fusese a celorlalți doi”<sup>333</sup> sau „[...] și, cu o mișcare șăgalnică, ea își dădu capul pe spate, oferindu-și buzele, iar el se aplecă și-și lipi gura de gura ei într-o sărutare profundă și discretă. Ochii li se închiseră; își sorbeau răsuflarea”<sup>334</sup>, dar nu în ultimul rând de scene care scot la iveală slăbiciunea omenească sub impulsul acestor sentimente pure: „Și ea se agățase de gâtul lui și-l privea de aproape, ținută în ochi. [...] Coborând glasul, ea se făcu mică, alintătoare. [...] Lacrimile o podideau; izbucni în suspine strângându-l nebunește în brațe.,- Vai, dragul meu, dacă ai ști ce nevoie am să fii drăguț cu mine ... Iubește-mă, iubește-mă mult, pentru că, vezi tu, numai dragostea ta mă face să uit ... Acum, când ți-am spus toate nenorocirile mele, -nu-i așa? – nu trebuie să mă părăsești, - oh! Te implor! ... ”.

<sup>330</sup> Émile Zola, *Bestia umană*, Editura Narcis S.R.L., București, 1992, p.134.

<sup>331</sup> *Ibid.*, p.196.

<sup>332</sup> Alphonse Daudet, *Sapho*, Editura Doris, București, 1991, p.21.

<sup>333</sup> Émile Zola, *Bestia umană*, Editura Narcis S.R.L., București, 1992, p.109.

<sup>334</sup> *Ibid.*, p.133.

*Jacques era copleșit de aceeași înduioșare. [...] Și, năpădit, plânse și el, răpus de fatalitatea groaznicului blestem care-l stăpânea iarăși și de care nu avea să se leuiască nicicând. „- Iubește-mă, iubește-mă și tu, mult, cât poți, căci am tot atâta nevoie ca și tine!”*<sup>335</sup> sau „Într-o seară, Jacques o găsi pe Severina în lacrimi; iar ea când îl zări, nu conținu, suspină și mai tare agățată de gâtul lui. Ea mai plânse și altădată, dar el o potolea cu o îmbrățișare, - în timp ce acum o simțea și mai deznădăjduită cu cât o strângea mai aprins. Fu zbuciumat, îi luă capul în mâini și, privind-o de aproape, în adâncul ochilor ei năpădiți de lacrimi, spuse, pricepând bine că ea se zbuciuma astfel pentru că era femeie, pentru că nu cuteza să facă ceea ce ar fi trebuit să facă el: „- Iartă-mă, ai răbdare ... Îți jur, în curând, îndată ce voi putea”. Ea își lipi numaidecât gura de gura lui, ca pentru a pecetlui jurământul, și se sărutară mult, mult”<sup>336</sup>.

Năpădirea sentimentelor pure este însă efemeră și strălucirea acestora în imunditatea tablourilor naturaliste pălește rapid sub asediul egoismului și al cruzimii care împreună cu compasiunea, constituie, în opinia lui Schopenhauer, cele trei instincte primare ale acțiunii umane. În ciuda forței și conotațiilor pozitive ale compasiunii, flacăra acesteia nu reușește să topească prea mult din răceala care le caracterizează pe celelalte două, datorită raportului de forțe dintre cele două tabere, care rămâne neclintit în favoarea celor dintâi.

Revărsarea nesfârșită a poftelor, studierea temperamentelor și nu a caracterelor, preferința pentru patologic, marginalitate și ereditate, schițarea unor personaje dominate de nervi și sânge, fără liber arbitru, antrenate în orice act al vieții lor de fatalitatea cărnii, brute umane, în general fără suflet – toate aceste elemente compun mozaicul unei lumi în care frumusețea morală este aproape total ignorată și în care chiar și cele mai nobile sentimente se reduc la senzații oarbe. Acest univers se oglindește perfect într-o literatură fără mituri sau tabuuri, unde portretele, descrierile, observația realistă dar și imaginația se împletesc armonios.

Dorind să scrie istoria societății contemporane, prin studierea claselor acestei societăți – artiști, burghezi, popor – scriitorii naturaliști își manifestă gustul aproape obsesiv pentru cazurile rare, morbide, macabre, patologice, de degenerare fizică și morală, pentru aspectele urâte, respingătoare, hidoase chiar ale vieții, dar și înclinația lor pentru viața „subterană” și tot ce implică ea: viciu, obscenitate, excese, sărăcie, boală, scandal, decădere.

Încarnate de personaje marginale, cazurile-limită aduse de naturalism în fața publicului nu sunt altceva decât „sisteme” umane care se blochează și sfârșesc prin

---

<sup>335</sup> *Ibid.*, p.150-151.

<sup>336</sup> *Ibid.*, p.170-171.



a nu mai funcționa deloc, deoarece sistemul determinist al eredității lasă puține speranțe libertății umane. Ființa umană nu este altceva decât o jucărie aruncată în furtuna distrugătoare a forțelor naturii iar viața sa o luptă fără speranță, o căutare însetată a unor himere înșelătoare, care nu îi poate aduce decât suferință: „*Quant à la vie des individus, chaque biographie est une histoire de la souffrance; car, dans la règle, chaque existence est une série continue de malheurs, grands et petits, que chacun, il est vrai, cache le mieux possible, parce qu'il sait que les autres éprouvent rarement de l'intérêt ou de la pitié, et presque toujours de la satisfaction, au récit des souffrances dont ils sont exemptés en ce moment*”.<sup>337</sup> Și pentru ca destinul să ia și mai mult în derâdere ființa umană, fenomenele și obiectele lumii materiale se prind într-o adevărată conjurație tacită, care adâncește și mai mult mecanica oarbă a universului uman și material: ex. întotdeauna plouă într-o zi de căsătorie, de întâlnire și plimbare a iubiților sau atunci când trebuie onorată o invitație, toate restaurantele sunt infecte și mâncarea stricată, etc. Astfel, naturalismul, sub influența pesimismului schopenhauerian triumfător, capătă amprenta puternică a obsesiei eșecului, aducând la lumină o lume de eterni învinși: „*Si une créature s'éprend d'une autre, il faut qu'ils soient tous deux bêtes, mesquins, décevants, et donc leur liaison avorte ou s'enlise laidement, de façon que le pessimisme sorte renforcé des hypothèses qu'il a lui-même choisies*”.<sup>338</sup> Chiar dacă au reușit să se sustragă morții sau decăderii, personajele naturaliste se află la sfârșitul existenței lor în aceeași situație de la care au plecat. Fie că eșecul lor se află în plan social sau sentimental, acestor eroi nu le mai rămâne decât să-și asume destinul cu un pesimism stoic.

Puternic marcate de mediul din care provin – fie că au origine umilă sau aparțin clasei mijlocii – personajele naturaliste trăiesc aceeași tragedie. Deși poate părea paradoxal, originea modestă și proiectarea personajelor în cruda realitate obiectivă marcată de un spațiu și un timp extrem de bine delimitate, nu anulează posibilitatea reactivării unor scheme tragice foarte vechi: „*Dar coborâți în stradă! Iat-o pe Thérèse Raquin la fel de tragică precum o eroină a lui Eschil; și iat-o pe Nana care seamănă desfrâul în Paris tot așa cum pe timpuri Thais a făcut să ardă palatele din Persepolis; și iată-l pe abatele Mouret care luptă împotriva obsesiei dragostei așa cum tristul Hamlet luptă împotriva obsesiei morții. Iată Beția,*

<sup>337</sup> Schopenhauer, *Le Monde comme Volonté et comme Représentation*, apud J.-H. Bornecque, P.Cogny, *Réalisme et Naturalisme. L'Histoire. La Doctrine. Les Œuvres*, Hachette, Paris, 1958, p.69.

<sup>338</sup> H.Céard, *Une Belle Journée*; L.Hennique, *L'Accident de Monsieur Hébert*, apud J.-H. Bornecque, P.Cogny, *Réalisme et Naturalisme. L'Histoire. La Doctrine. Les Œuvres*, Hachette, Paris, 1958, p.76.

*Desfrâul și Avariția care, luând locul fatalității antice, se năpustesc asupra acestor personaje – și asupra descendenților lor – îndemnându-le la crimă, insuflându-le geniul sau nebunia ”.*<sup>339</sup> Inserate în același cotidian, ele trăiesc într-un univers din care transcendența lipsește, deoarece aici nu există nici zei și nici destin în sensul în care era el perceput anterior. În schimb, în lipsa transcendenței, în acest univers se exercită influențe diverse care țin în special de mediu, epocă, ereditate, la care se adaugă jocul forțelor economice și sociale cu care individul se confruntă inevitabil și care constituie fundalul fiecărei opere realist-naturaliste.

---

<sup>339</sup> Stuart Merrill, *Enquête sur Émile Zola*, în „La Plume” din 15 oct.1902, *apud* Guy Larroux, *Realismul. Elemente de critică, de istorie și de poetică*, Editura Cartea Românească, București, 1998, p.80-81.

## CAPITOLUL IV.

### EVADAREA NATURALISMULUI FRANCEZ SPRE ALTE ORIZONTURI

De-a lungul timpului, indiferent de epocă sau zona geografică, evenimentele s-au declanșat și s-au succedat cu o viteză amețitoare, iar evoluția lucrurilor s-a produs atât de rapid încât suntem îndreptățiți să credem că toate acestea au făcut și continuă să facă lumea să se „învârtă” din ce în ce mai repede. Aceste „momente fierbinți”, care se înghesuie într-un număr considerabil pe „harta” timpului, constituie deopotrivă adevărate „focare” ce dau naștere unei înlănțuiri nesfârșite de schimbări și noutăți. „Unda de șoc” a acestor evenimente se propagă cu o forță și o rapiditate nemaîntâlnite, asemeni unui tăvălug care învâluie și surprinde totul în calea sa, astfel încât orice noutate devine în scurt timp istorie, constituind un punct de plecare pentru nenumărate alte noutăți.

Scrutând cu privirea multitudinea acestor „focare”, curentul naturalist pare să aibă o „licărire” aparte, suficient de atrăgătoare ca să ne determine să zăbovim mai îndeaproape asupra sa și să-i urmărim evadarea din spațiul francez care i-a dat naștere către orizonturi nebănuite.

Naturalismul, acest „copil rebel” al curentului realist, debordând de forță și energie și găsind spațiul francez care l-a consacrat, mult prea mic pentru preaplinul noilor sale concepții, a început să depășească granițele politice și culturale, să se răspândească precum o pânză de păianjen, insinuându-se pe nesimțite și în literaturile altor popoare. Astfel, reclamându-și perioada cuprinsă între anii 1840-1870, curentul realist și apoi cel naturalist se evidențiază printr-o manifestare paralelă în țările europene care i-au îmbrățișat prezența, remarcându-se în Anglia prin romanele lui Dickens, Thackeray și George Eliot, în Germania, prin personalitățile lui Feuerbach, Keller și Gotthelf, în Italia prin d'Annunzio, în Spania prin Emilia Pardo Bazan, în țările scandinave prin Ibsen, Strindberg sau Bjornson și nu în ultimul rând în Rusia, prin romanele excepționale ale unor scriitori ca Tolstoi, Dostoievski, Gogol și Turgheniev.

În hoinăreala sa de-a lungul continentului pentru a găsi noi tărâmurii fertile de manifestare, naturalismul a „curtat” chiar și literatura română care învăluită de farmecul amețitor al noului curent, începe să se „scuture” la rândul său încetul cu

încetul de „haina” extravagantă și înșelătoare a romantismului. Ruptura de tradiție nu s-a produs însă brusc, ci mai degrabă avem de-a face cu o evoluție paralelă a trei curente literare – clasicismul, romantismul și naturalismul, o conviețuire, o împletire a acestora, o „curgere” lentă până la estomparea influenței primelor două curente și cristalizarea curentului naturalist cu toate caracteristicile sale. Mai mult decât atât, naturalismul supraviețuiește și mai departe, întinzându-și „tentaculele” chiar și spre curentul literar care l-a devansat – *expresionismul*, pe care și-l face prieten de drum, evoluând cu acesta o bucată de vreme chiar în paralel. Astfel, tabloul literaturii române din a doua jumătate a secolului al XIX-lea alături de culori vii și culori pastelate, presărate cu nuanțe și tușe de culoare contrastante, care toate împreună dau o notă de vitalitate, de complexitate și varietate nemaîntâlnită.

Deși în Franța, locul nașterii și manifestării plenare a naturalismului, acesta a constituit un curent bine încheiat, cu o puternică susținere teoretică și practică din partea unor scriitori consacrați, care gravitau în jurul personalității lui Zola, în literatura română nu se poate vorbi de un curent naturalist bine conturat, sprijinit de manifeste și studii teoretice sau de scriitori cu adevărat naturaliști, care să-l fructifice în opere de mare amploare și valoare. Se pare că în expansiunea sa în afara granițelor franceze, naturalismul și-a mai pierdut din forța de convingere și putem mai degrabă să semnalăm existența doar a unor etape naturaliste pentru unii autori, a unor fragmente naturaliste în diferite opere românești sau mai puțin chiar, prezența unor „tușe” naturaliste, mai estompate sau proeminente, surprinse parcă în marea grabă a trecerii acestui curent prin literatura noastră. Însă o pledoarie pentru apropierea de viață și reflectarea ei sinceră și realistă a existat încă din epoca pașoptistă. Această idee a constituit punctul de plecare și ulterior filonul de susținere al construcției naturalismului românesc, care s-a săvârșit treptat și din elemente disparate.

Se poate spune că „mugurii” naturalismului românesc au mijit în cercurile socialiste și muncitorești, apărute ca urmare a evoluției societății și a vervei transformărilor economice, sociale și politice care au cuprins întreaga Europă în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. De aici și caracterul său critic, protestatar, sensibil la dramele universurilor închise, defavorizate, nedreptățite de falsele valori ale lumii burgheze.

Receptând cu un oarecare decalaj procesul de transformare socială, economică și politică declanșat în vestul Europei, societatea românească se supune acestuia, înregistrând trecerea de la o civilizație rurală, patriarhală la o societate de tip urban-industrial. Această evoluție a atras după sine îmbunătățirea vizibilă a calității vieții și a peisajului urban prin apariția unor elemente novatoare, într-atât

elogiate de înșiși naturaliștii francezi în operele lor încât multe dintre ele au devenit adevărate personaje naturaliste: drumul-de-fier, trenul, deschiderea de noi fabrici (ex. fabrica de pulbere), descoperirea unor noi mine, construirea în stil modern a unor noi case, școli și instituții, înfrumusețarea străzilor (ex. astuparea unor drumuri, caldarâmuri noi, felinare montate la fiecare casă), apariția unor băi pentru tratarea diferitelor boli (ex. băile de pucioasă), și nu mai puțin importantă, etalarea unui întreg șir de prăvălii nou deschise pe ulițele proaspăt modernizate, adevărate centre de atracție pentru lumea mondenă a acelei vremi.

Cavalcada de transformări radicale manifestate în plan exterior a fost dublată deopotrivă de metamorfoze la nivelul mentalului omenesc, care au provocat la rândul lor după 1829 și mai accelerat după 1840 (Titus Moraru), adevărate cutremure în viața intelectuală românească. Suflul puternic al pozitivismului și scientismului francez însuflețește toate domeniile, trezind atât interesul publicului cât și al publiciștilor pentru toate noile cuceriri ale științei. În această perioadă, ceea ce asigură modernitatea în publicistică sau literatură este legătura cu știința, prin titlu (ex. *Aurora literară*, *Revistă științifică literară*, *Lumea nouă literară și științifică*) sau conținut, care de cele mai multe ori se rezumă la simple preluări, adaptări sau traduceri ale unor teorii științifice la modă în acea perioadă. Dincolo de amatorismul pe care îl trădează în mod evident majoritatea ziarelor, gazetelor și revistelor vremii, răzbate dorința de renunțare la concepțiile perimate, de deschidere spre noutate, de cunoaștere și înțelegere a unei viziuni diferite asupra lumii. Cea mai înverșunată atitudine de susținere și îmbrățișare a noii religii a științei se manifestă la *Contemporanul*, revista care va ajunge să dea tonul în materie de noutate literară.

Atitudinea pro-științifică ce anima intelectualitatea acelei vremi impunea și diseminarea cât mai eficientă a noilor idei științifice atât în cadrul unor cercuri intelectuale largite cât și în rândul publicului obișnuit, iar acest lucru s-a produs prin organizarea a numeroase prelegeri sau conferințe în care duelul ideilor constituia garanția succesului. Însă punctul culminant al seriozității și profesionalismului preocupării pentru știință și a adoptării ei pe tărâmul literar este atins odată cu manifestarea susținătorilor științei în forul cultural cel mai reprezentativ – Academia Română. Entuziasmul noutăților venite de peste graniță nu a cuprins întreaga intelectualitate iar atitudinea vădit refractară a unora în fața invaziei științei a generat reacții ironice la adresa susținătorilor acesteia, dintre care

cea mai sugestivă ni se pare cea a lui Maiorescu, care în 1872 îi numea pe aceștia „anteluptătorii noștri de progres grabnic”.<sup>340</sup>

În ansamblu însă, credința oarbă în adevărul științific determină un nou tip de scriitură în care pasiunea pentru documentul real, observația, veridicitatea, obiectivitatea, raționalismul, sobrietatea, gustul adevărului și al concretului, caracterul critic, acuzator și anti-burghez al scrierilor, demistificarea, laicitatea, tehnica portretului și a descrierilor realiste, abundența detaliilor concrete, interesul pentru culoarea locală și de epocă, pentru fiziologii și transpunerea întocmai a limbajului personajelor conturează o complexă frescă socială și istorică, o fidelă oglindă a noilor realități. Această scriitură contrastează puternic cu romanul popular, romanțele de mahala sau chiar revistele de genul *Aghiuță* sau *Cimpoiul* care activau în paralel la acea vreme, demonstrându-se astfel ideea coabitării mai multor curente literare într-un peisaj literar eclectic și viu colorat. Deși gusturile literare ale publicului larg se dovedesc a fi extrem de variate în această perioadă, acestea par să găsească un punct de convergență în niște genuri literare destul de neutre, care domolesc asperitățile și extremismele culturii înalte și ale celei populare: romanul-foileton, romanul „misterelor” (ex. *Misterele românilor* și *Misterele Bucureștilor* de Gr. H. Grădăreanu), romanul de moravuri sau romanul-fascicol.

Deși noul curent naturalist apărea ca o soluție de revitalizare a suflului creator literar în cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea, acesta s-a lovit de reticența unei literaturi române conservatoare și puternic reacționară în fața schimbării și a inovației.

#### IV.1. Naturalismul românesc în studii teoretice

Așa cum afirmam anterior, naturalismul românesc nu a beneficiat de o susținere teoretică în stilul naturalismului francez și nici nu s-a bucurat de vreun teoretician care să-i susțină cauza. Însă ceea ce se remarcă în această perioadă sunt tentativele laudabile ale unor critici și scriitori de a-și exprima viziunea în legătură cu acest curent, cu aspectele sale bune și rele, viziuni care reunite, apar ca niște fațete ce conturează o imagine de ansamblu a acestuia. Mai mult decât atât, cercurile literare fiind de obicei primele care absorbau „șocul” invaziei unui nou curent, era firesc ca acestea să emită și primele păreri sau reacții legate de apariția

---

<sup>340</sup> Rodica Ștefan, *Naturalism românesc*, Editura Niculescu, București, 2005, p.87.

acestui, păreri determinante în înțelegerea de către publicul larg a noutăților literare pe care acesta le-a adus cu sine.

În perioada 1880-1900, opțiunile scriitorilor oscilau între viziunea idealizantă a realității – clasică sau romantică – și cea obiectivă, lucidă, concordantă cu secolul științelor, al pozitivismului și filozofiei deterministe. Însă tot mai mult balanța înclina spre noua formă a realismului – *naturalismul*, în ciuda numeroaselor voci care se opuneau îmbrățișării acestui „monstru” literar. În pofida acestora, s-au răspândit însă și ecouri de apreciere și admirație față de acest curent, văzut ca o consecință normală a evoluției societății, dar și ca un pas înainte al literaturii române pe calea modernității, o necesitate a literaturii române de a atinge un ritm de dezvoltare sincronică, având în vedere întârzierea receptării noutăților literare vest europene.

Dincolo de ghemul de polemici și rumoarea care l-au înconjurat chiar și după țâșnirea din sânul tărâmului literar francez, naturalismul a pătruns în spațiul românesc în primul rând datorită numelui părintelui său – Émile Zola, ale cărui idei novatoare suscitau discuții aprinse în ziarele și gazetele românești: „*Zola este în centrul atenției, chiar atunci când i se opune rezistență, nefiindu-i acceptate opiniile estetice sau opera, parțial ori integral. El a ajuns să preocupe și să intrige într-atâta opinia publică, încât scriitorii noștri îl citează ori de câte ori se ivește prilejul*”.<sup>341</sup> Unul dintre primele ziare care se încumetă să lanseze numele lui Zola este *Timpul*, care în 1879 preluase o notă bio-bibliografică din *Le Salut Public*, ce conținea atât o descriere a persoanei scriitorului: „*Capul mare, fața bârboasă, privirea curată și profundă, portul energic, acesta este portretul d-lui comite Zola*”<sup>342</sup>, cât și detalii sugestive legate de faimoasa sa metodă de lucru: „*Iată cum scrie d. Zola. Zola scriind studiază cutare sau cutare stare morbidă, cutare sau cutare temperament, intriga e aproape nulă. După ce-și face planul romanului, d. Zola, zice d. M. H. Champsaur, cercetează cu minuțiozitate fiecare stradă pe unde șed sau trec personajele lui, cutreeră casele unde ei va face să locuiască, învață limba ce ei va învăța să vorbească, observă datinile, obiceiurile lor, se plimbă pe unde au obicei să se plimbe personajele lui*”.<sup>343</sup>

Odată trecută furtuna iscată în jurul dezvăluirii personalității originale a lui Zola și a noutății metodei pe care a inițiat-o, publicul românesc începe să se acomodeze cu acest nou curent. Această acomodare este înlesnită și de mulțimea

---

<sup>341</sup> *Ibid.*, p.52.

<sup>342</sup> [Correspondentul ziarului *Le Salut Public*] Émile Zola, în *Timpul*, IV, nr.235, 24 oct.1879, p.3, rubrica „Varietăți”, *apud* Rodica Ștefan, *Naturalism românesc*, Editura Niculescu, București, 2005, p.46.

<sup>343</sup> *Ibid.*, p.46.

de materiale de popularizare a acestui curent, care într-o perioadă de ofensivă crescândă a francofoniei, copleșeau publicul cu detalii biografice, preluări de texte din autori străini, corespondențe, până la traduceri din autori naturaliști, acestea cunoscând o adevărată explozie în publicistica românească începând cu anul 1883: ex. traducerea lui Fr. Damé după *Thérèse Raquin* în ziarul *Românul*, traducerea nuvelei *Cum cineva moare* (Zola) în *Cimpoiul*, traducerea romanului *Nana* (Zola) în *Apărarea*, traducerea nuvelei *Revărsarea* de către I. Nădejde și a schiței *O cușcă de fiare sălbatice* de către C. Mille în revista *Contemporanul*.<sup>344</sup> Mai mult chiar, entuziasmul în fața naturalismului se dovedește atât de puternic la o mare parte dintre susținători încât aceștia ajung să citească operele naturaliste, în mare parte zolienne, chiar în original, contribuind astfel la lărgirea segmentului ocupat de acest curent pe tărâmul literar românesc. Un lucru rămâne însă cert: frisonul curentului naturalist cuprinde începând cu anul 1880 pe aproape toată lumea - de la amatori la inițiați, noul curent instalându-se confortabil în peisajul literar românesc: „*Nana, cu lumea infamă pe care o descrie, La Terre, cu sălbăticia preistorică a instinctelor poficioase, Le Ventre de Paris, cu dezgustul movilelor de hrană, [...] Germinal, cu epopeea întunecată și dureroasă a minelor*”<sup>345</sup> devin hrana spirituală a pasionaților de lectură, iar „*impresia durabilă a puternicei construcții arhitecturale, a frazei grele de sens, legată în cătușe trainice, ducând descripții îmbelșugate și acumulând adjective plastice*”<sup>346</sup> marchează definitiv scrierile sciitorilor români ai vremii. Ofensiva acestui curent în literatura noastră a redus atât de mult decalajul înregistrat până în acel moment în receptarea creațiilor literare vest-europene încât s-a ajuns chiar la publicarea în reviste românești a unor traduceri după romanele lui Zola concomitent cu apariția acestora în foileton.

Atingând la rândul său o stare de suprasaturație în evoluția sa, literatura română a acelei epoci simțea nevoia infuziei de noi orientări care să-i asigure revitalizarea, ceea ce a aruncat-o în brațele naturalismului revoluționar pe care l-a adoptat cu toate controversile, neconcordanțele și tensiunile inerente. Iar una dintre dilemele majore legate de numele său erau diferențele care îl despărteau de curentul realist, însă din acest punct de vedere, fie ei susținători sau detractori ai noului curent literar, toți artiștii sfârșitului de secol al XIX-lea au evoluat în plan literar sub semnul confundării sau chiar contopirii realismului cu naturalismul. Spre deosebire de literatura franceză care într-un final a lămurit poziția

---

<sup>344</sup> Rodica Ștefan, *Naturalism românesc*, Editura Niculescu, București, 2005, p.48.

<sup>345</sup> Nicolae Iorga, *O viață de om-așa cum a fost*, București, Editura Minerva, 1972, p.121, *apud* Rodica Ștefan, *Naturalism românesc*, Editura Niculescu, București, 2005, p.49.

<sup>346</sup> *Ibid.*, p.122, *apud* Rodica Ștefan, *Naturalism românesc*, Editura Niculescu, București, 2005, p.49.



naturalismului ca succesor aprig și extremist al realismului, în literatura română deplasarea permanentă a granițelor dintre cele două curente induce literatului o senzație de instabilitate și ambiguitate care facilitează perceperea acestora ca pe un întreg unitar.

Dovada familiarizării literaturii române cu noul „intrus” literar este oferită chiar de momentul primei menționări a termenului *naturalism*, strâns legat de data de 17 ianuarie 1879 și de numele lui I.L.Caragiale a cărui piesă *O noapte furtunoasă* este pusă sub semnul naturalismului într-un anunț prin care Frédéric Damé invita publicul la premiera piesei mai sus menționate: „*Măine seară se va reprezenta la Teatrul Național o piesă nouă: «O noapte furtunoasă sau No.9», comedie originală în patru acte, de d. I. Caragiali. Se vorbește mult bine despre această piesă în care autorul a voit, ca școală naturalistă, să ne înfățișeze moravurile poporațiunii din suburbiile Capitalei noastre*”.<sup>347</sup>

Contactele tot mai numeroase cu operele zolienne au prilejuit și formularea unor discuții și comentarii aprinse asupra naturalismului, care au determinat cristalizarea a două mișcări, una pro-naturalistă, liberală, deschisă spre lume și schimbare, cealaltă anti-naturalistă, conservatoare, tradiționalistă, reticentă la schimbare.

Capul de serie al susținătorilor acestui curent - **Barbu Delavrancea** - a fost în esență un suflet romantic care însă, după intrarea în contact cu atmosfera pariziană de la 1880, în timpul studiilor sale de doctorat, a început să se ridice împotriva romantismului și clasicismului, simpatizând tot mai mult cu „*evoluțiunea naturalistă*” al cărei potențial părea să-l întrezărească foarte bine: „*O nouă evoluțiune literară a început să se ridice: evoluțiunea naturalistă. O literatură shakespeariană mai științifică. P-acest drum larg și sigur, drumul naturii, au năntat și au pierit, luptând, talente și genii, puține la număr, dar teribile pentru vrăjmașii lor, armate fiind cu zele oțelite de adevăr. Baconism literar; experiență și observație; luptă psiho-fiziologică: iată în două cuvinte caracterul naturalismului. [...] În roman această nouă evoluțiune triumfă: geniile sale sunt Balzac, Flaubert, Zola*”.<sup>348</sup> Dovedind o cunoaștere detaliată a articolelor lui Zola asupra genului dramatic (ex. *Le Naturalisme au théâtre, Nos Auteurs dramatiques, Les Romanciers naturalistes*), Delavrancea inițiază o aprigă campanie în favoarea extinderii principiilor zolienne în teatru. Acest demers ocazionalizează de

---

<sup>347</sup> Șerban Cioculescu în *Note și variante* la *O noapte furtunoasă*, Opere, vol.1, București, Editura pentru Literatură și Artă, 1959, p.529, *apud* Rodica Ștefan, *Naturalism românesc*, Editura Niculescu, București, 2005, p.47.

<sup>348</sup> Rodica Ștefan, *Naturalism românesc*, Editura Niculescu, București, 2005, p.52.

asemenea și primul comentariu asupra naturalismului din literatura noastră, atunci când în 1881, în cronică sa *Giacinta Pezzana-Gualtieri*, scrisă după reprezentațiile oferite de actrița italiană cu același nume, Delavrancea incită la o revoltă împotriva normelor teatrale învechite, „*contra mașinărilor, contra rețetelor, contra prejudecăților teatrale, contra basmelor frumoase romantice înzestrate cu chip și forme frumoase, galvanizate de stil, dar palide ca moartea și reci ca minciuna*”.<sup>349</sup> Sedus de teoriile naturaliste, scriitorul găsește salvarea genului dramatic în „*forța de șoc a teatrului naturalist bazat pe « observație genială », « cruzime în expresie » și « logica senzațiunilor și a sentimentelor umane »*”.<sup>350</sup> Concepțiile sale literare legate de naturalism au fost puse în practică în câteva nuvele nu de esență naturalistă, ci care mai degrabă pun în lumină străfulgerări naturaliste: *Sultânica*, *Paraziții*, *Trubadurul*, *Zobie*, *Milogul*, *Iancu Moroi*, etc.

Începând cu anul 1883, comentariile dispart pro și contra naturalism se conturează într-o albie coerentă de critici serioase și documentate la adresa acestuia, exprimate prin vocile reprezentanților principalelor reviste opozante ale vremii: *Convorbiri literare* (organ de presă al societății literare *Junimea*), cu o atitudine vădit refractară la noutate și *Contemporanul*, susținător puternic al noului curent.

Spre deosebire de Barbu Delavrancea, **Alexandru G. Djuvara** nu combate clasicismul, romantismul sau genul fantastic, ci vede naturalismul ca o permanență a artei, ca un stil care atinge apogeul în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, ca urmare a exploziei descoperirilor științifice și a instalării „domniei” materialismului și a pozitivismului. Căci, în opinia sa, Biblia, epopeile homerice, tragediile grecești, operele lui Rabelais, Diderot, Balzac și Flaubert stau mărturie diferitelor etape de evoluție a acestui curent. Mare admirator al lui Zola, Djuvara - în studiul său *Idealism și naturalism* (1883) - se inspiră din studiile acestuia, susținând la rândul său materialismul ca bază a metodei experimentale, ideea relației cauză-efect și ipotezele științifice reflectate în literatură. Criticul avertizează în legătură cu fidelitatea față de sursa de inspirație, care nu înseamnă însă copiere sau îngustime de vederi. În același timp, autorul combate aglomerarea de documente, abuzul de detalii, recomandând selecția elementelor reflectate în operă și trecerea lor prin filtrul personalității scriitorului: „*Scriitorul nu este doar înregistratorul unei urmăriri de fapte sau scene petrecute în viața unui om sau unei societăți; ci artistul care slujindu-se de arma puternică a condeiului ca de o daltă, face să iasă din marmura societății pe care o cioplește un cap d-operă de artă,*

<sup>349</sup> *Ibid.*, p.52.

<sup>350</sup> *Ibid.*, p.53.

tocmai fiindcă știe ce părți să nimicească și ce părți să pună în vedere”. Din punct de vedere tematic, lărgirea sferei tematice și înlăturarea interdicțiilor și tabuurilor l-au determinat pe autor să considere naturalismul „rezultanta eforturilor omenești în literatură către adevăr”.<sup>351</sup>

Tonul reacției anti-naturaliste este dat de **Titu Maiorescu** care, datorită poate și formării sale intelectuale într-un mediu germanic, s-a ținut departe de literatura franceză pe care nici nu prea a agreat-o, nici nu a apreciat-o la adevărata ei valoare, remarcându-se în schimb printr-o atitudine de detașare și ignorare a acesteia. În acest context, cu atât mai puțin a fost el capabil să întrezărească potențialul creator al unui curent turbulent ca și naturalismul, limitându-se la a nota câteva impresii dezagreabile la adresa acestuia: „Sunt și eu cu desăvârșire de părerea d-tale contra lui Flaubert-Zola. Nu au inimă caldă. Cetesc, recetesc acum pe Dickens. Iată un scriitor cald ... Ce măiestrie în producerea simpatiei pentru mizeria claselor de jos! Ce rază de soare peste toate scrierile! Pe când Flaubert-Zola-Maupassant scriu sub cerul cenușiu al scepticilor blazați și scrierile lor îți devin apăsătoare ca a treia săptămână de ploaie”.<sup>352</sup> Influența noilor tendințe nu putea fi însă desconsiderată total, Maiorescu făcând referire în *Literatura română și străinătatea* (1882) la „romanul poporan”, a cărui denumire destul de ambiguă – care poate trimite atât la clasele de jos, ca bază a scării sociale, cât și la specificul național sau chiar la elementul rural – pare să poare în sine germeii determinismului tainian.

Preluând acuzațiile lui **A. D. Xenopol** care în articolul său intitulat *Idealism și realism* (1883), își exprima indignarea față de o literatură decadentă manifestată în primul rând prin intermediul romanului, **Al. Gr. Șuțu** se situează pe o poziție mai tranșantă, transformând *Studiu asupra romanului realist în zilele noastre* (1884) în masă de disecție a romanului naturalist. Subliniam anterior nebuloasa în care se scâldea diferențierea dintre naturalism și realism. În acest sens, o primă clarificare fusese oferită de Al.Djuvara care limita realismul la domeniul artelor plastice, mai ales la pictura lui Courbet, în timp ce naturalismul era atribuit literaturii, în special genului epic. Al.Șuțu încearcă să aducă mai multă lumină în această chestiune, prin trasarea unei linii de demarcație între „romanul realist”, ilustrat de autori ca Flaubert sau Daudet și „romanul materialist, experimental sau patologic”, așa cum denumește el romanul naturalist, explicațiile sale, destul de neargumentate, reușind însă să adâncească și mai mult confuzia dintre cei doi termeni: „Realist a fost Flaubert, realist e și d. Zola”.<sup>353</sup> Făcând abstracție de

<sup>351</sup> Rodica Ștefan, *Naturalism românesc*, Editura Niculescu, București, 2005, p.56.

<sup>352</sup> *Ibid.*, p.56.

<sup>353</sup> *Ibid.*, p.57.

denumirea primită, romanului naturalist i se reproșează lipsirea personajelor de liberul arbitru și subjugarea lor totală la răbufnirile vreunei afecțiuni fizice sau psihice, scientismul exacerb, reprezentarea folografică a realității și folosirea limbajului colocvial și argotic.

**M. Strajanu** demonstrează o atitudine mai moderată în acest schimb permanent de opinii pro și contra naturalism, atitudine care se manifestă în două direcții distincte: încercarea clarificării semnificației acestui curent și reproșurile aduse acestuia. În ceea ce privește primul aspect, în opinia sa, principala diferență dintre realism și naturalism este cea dată de distincția dintre imitarea naturii în sensul perceput de Aristotel și copierea realității conform preceptelor metodei experimentale: „*A face operă de artă înseamnă în adevăr a imita natura, însă nu a o copia. Copia este fotografia, sau mai bine zis, figura de ceară a unui om, care ne dă exteriorul corpului cu toate amănuntele lui, însă numai atâtă. « Copie », termen mult uzitat în epocă, sugerează și el o acțiune de reproducere „mecanică”, fără nici o intervenție din partea copistului (fie în pictură, fie în scriere), dar atunci ar însemna că și Copiile de pe natură ale lui Iacob Negruzzi (altfel schițe de moravuri, fiziologii) ar trebui considerate naturaliste! Artistul pe de altă parte, prin mijlocirea „închipuirii” (imaginației) este un intermediar, un interpret, care vede omul altfel de „cum am putea-o face noi, fără ajutorul acestei explicări ce ne dă opera de artă”.*”<sup>354</sup> Așadar, mânat de avântul spiritului său modern, scriitorul trebuie să se lanseze în înfăptuirea mării creații literare naturaliste nu copiind natura și realitatea așa cum sunt ele, ci „culegând” cu atenție elementele ce urmează a fi reflectate, care apoi vor fi trecute prin filtrul personalității sale. Pe lângă neîncrederea în reușita experimentului naturalist, care în opinia sa nu poate depăși cu succes limitele laboratorului, Strajanu îi mai reproșează naturalismului înclinarea balanței preponderent spre partea urâtă și decăzută a societății, nedreptățind realitatea și adevărul de părțile lor plăcute, dacă nu chiar frumoase. Totuși, în ciuda senzației de apăsare pe care o provoacă manifestarea nesfârșită a răului și urâtului, criticul apreciază forța purificatoare a acestor aspecte, *catharsis*-ul pe care îl ascund.

La polul opus al arenei disputelor în jurul naturalismului se află susținătorii acestui curent, grupați în jurul revistei *Contemporanul*, publicație care se dorește a fi în permanentă conexiune cu tendințele artistice și culturale pe plan european. În acest sens, revista a constituit principalul promotor al teoriilor lui Zola, prin multitudinea de traduceri puse la dispoziția cititorilor români prin intermediul

---

<sup>354</sup> *Ibid.*, p.58.

paginilor sale. Nu mai puțin adevărat este și aspectul, demn de luat în seamă, că simpatia colaboratorilor *Contemporanului* pentru naturalism nu s-a manifestat de la început datorită comuniunii cu postulatele acestuia, ci mai degrabă, întocmai ca și în cazul literaturii franceze, într-un spirit de adeziune la un curent care se opunea vechilor tendințe artistice, mai ales romantismului: „*Cât despre naturalism spunem numai că ne-am hotărât pentru dânsul împotriva idealismului și în scurt că naturalismul în literatură înseamnă întronarea adevărului în locul viselor. Este de mare trebuință să se studieze omul așa cum este în societate cu patimile lui și cu urmările lor, fără această cunoștință nu se vor stăpâni relele*”.<sup>355</sup> Dintre colabatorii acestei publicații, primii care au pornit cruciada împotriva romantismului au fost soții **Ioan** și **Sofia Nădejde**, care au apreciat tocmai despuieră creațiilor naturaliste de caracterul lor de ficțiune prin convertirea lor în simple procese-verbale, fapt care a constituit unul dintre principalele reproșuri aduse curentului: „*noi credem, nota el în continuare, că chiar de nu va avea cineva numaidecât talent pentru a face lucrări de artă, dar însuflețit fiind de metoda naturalistă va da măcar documente omenști, va arăta o parte din adevăr*”.<sup>356</sup>

Spre deosebire de perioada anterioară, axată mai mult pe teoretizarea noului curent naturalist, intervalul 1887-1895 aduce noutatea primelor texte naturaliste: *Iancu Moroi* (1884), *Zobie și Trubadurul* (1886), *Milogul*, *Hagi Tudose*, *Liniște* (1887) de Delavrancea, *Dramă banală*, *Nicu Dereanu*, *Zi de august* (1886), *Între cotețe* (1888) de Macedonski, *O făclie de Paște* (1889), *Năpasta* (1890) de Caragiale, dar și a unei noi grupări literare – *Literatorul*, condusă de Macedonski, care într-un elan nestăvilat de îmbrățișare a modernității, lansa prin intermediul acesteia un veritabil program estetizant. În ciuda efuziunii literare din această perioadă, producția literară s-a dovedit destul de nesatisfăcătoare și în plus, trăda aceeași prăpastie între teorie și practică ce îi caracteriza și pe naturaliștii francezi, ceea ce a atras după sine înflorirea publicisticii.

În această perioadă, studiile lui Zola și noile concepții legate de determinism și ereditate nu l-au lăsat indiferent nici pe **Alexandru Vlahuță**, care în conferința sa *Onestitatea în artă* (1893) lansează pentru prima dată în literatura română ideea unui realism psihologic, văzut ca expresie a temperamentului și eredității. În rest, el susține și subscrie la concepțiile principale ale naturalismului: observarea vieții cotidiene, sinceritatea și capacitatea de selecție și nu în ultimul rând, compasiunea față de eroii învinși.

---

<sup>355</sup> *Ibid.*, p.61.

<sup>356</sup> *Ibid.*, p.62.

Cel mai ferm și mai categoric în atitudini și formulări se dovedește a fi **C. Dobrogeanu-Gherea**, care se remarcă printr-o viziune mai contemporană a realismului, anticlasică și antiromantică, îndreptată mai ales spre observația socială, spre latura critică și protestatară. La rândul său, autorul susține puternic ideea observației obiective: „*A fi oglinda vieții e marele, nobilul scop pe care trebuie să-l aibă literatura*”, „*naturalismul cere artistului să descrie viața pe care o cunoaște, pe care a trăit-o*”, însă acesta respinge fotografismul și tendința excesivă de a reflecta aspectele scabroase, precizând că arta nu e o copie și nu presupune identitatea cu obiectul: „*O fotografiere, o copiere a unui ins din viața reală nu va fi o creațiune vie, ci o fotografie, ca o copie, va fi o lucrare moartă*”.<sup>357</sup> În situația în care se insistă pe abordarea unor subiecte imorale, autorul este cel care are puterea de a le prelucra cu ingeniozitate și talent pentru a obține o operă valoroasă și moralizatoare, idee susținută în articolul *Personalitatea și morala în artă* (1886).

La rândul său, **C. Mille** susține cu ardoare apropierea de viață și de societate, urmată de redarea imaginii realului, a banalității cotidiene, din care se întrupează un personaj viu, aproape palpabil și nu o schemă abstractă sau un erou excepțional, proiectat într-o atmosferă mitologică sau pur imaginară: „*literatura trebuie să fie credincioasă icoană a sentimentelor și năzuințelor, a vițiilor și obiceiurilor veacului în care se produce, oglindind în ea sau patimile omenești, concepțiunile veacului, sau reproducând fidel trăsăturile generale ale societății în care autorul pune subiectul său*”, „*Omul meu neavând nimica extraordinar, va ieși din el numai un om, cu trăsăturile șterse și inegale ale omului de toate zilele, cu patimile și sentimentele sale*”.<sup>358</sup> Mille crede orbește în rolul social moralizator al artei prin etalarea urâteniei fizice și morale a ființei umane supuse condiționărilor de tot soiul, încercând să demonstreze că aspectele socio-patologice evidențiate de naturaliști nu vizează decât corectarea viciilor: „*Naturaliștii, căutând a rupe cu trecutul, căutând a face ca aceste fenomene rușinoase să fie ca și altele, să-și capete dreptul lor la viață și la lumina zilei, luptă tocmai contra pornografiei, care este un fel de întreținere, de consecință și de consacrare a prejudecăților de care vorbim: naturaliștii deci – deși apropiați și confundați cu pornografii – sunt tocmai dușmanii lor cei mai mari*”.<sup>359</sup> Însă, simpatizând cu concepțiile zoliene, Mille atenționează la rândul său că reproducerea realității trebuie să se realizeze prin prisma unui temperament și nu prin imitare.

<sup>357</sup> Articolul **I.L. Caragiale**, în C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, E.S.P.L.A., București, 1956, vol.2, p.79.

<sup>358</sup> C. Mille, *Pro domo mea* în *Lupta*, 1887, nr.250, 11-12 mai, p.2-3.

<sup>359</sup> Rodica Ștefan, *Naturalism românesc*, Editura Niculescu, București, 2005, p.63.

Detașându-se de manifestele naturaliste ale epocii și de spiritul partizan al unor scriitori contemporani lui, **Nicolae Iorga** formulează idei mai generale, ridicându-se deasupra mesajului conținut de acestea, ajungând uneori chiar să le și combată. Principala idee prin care autorul se disociază de teoriile vremii legate de naturalism este faptul că meritul noului curent ar fi exclusiv unul tematic, manifestat prin „*lărgirea câmpului artei, primirea celor proști, celor umiliți, celor răi, în cercul ei de zugrăvire*”.<sup>360</sup> În același timp, autorul refuză ideea posibilității ogîndirii totale a realității obiective, tocmai datorită prefacerii permanente a acesteia: „*artistul nu poate cuprinde realitatea în întregimea ei, el nu dă decât iluzia realității*” (*Impersonalii*), dar și pe cea de obiectivitate și impersonalitate, deoarece completa sustragere a autorului i se pare imposibilă: „*Artistul nu se poate izola de operă, el este sângele ei viu și arta fără dânsul nu mai e artă, ci o fotografie literară, un cadavru*” (*Impersonalii*). În schimb, Iorga pune accentul pe interpretarea realității de către scriitori, pe talentul acestora de a analiza, a selecta și a simplifica, pentru a zugrăvi doar ceea ce este caracteristic: „*Acela e mai mare artist care alege mai caracteristic, care subînțelege mai mult, care ascunde mai multă viață în dosul unei fraze, care condensează mai mult într-însa*” (*Tehnica de roman*). Deși în ton cu „moda” literară a sfârșitului de secol al XIX-lea, treptat, odată cu evoluția naturalismului în direcția decadentismului, Iorga se îndreaptă mai mult spre romanul de tip Balzac-Tolstoi, decât Flaubert-Zola, deoarece el nu poate accepta un scriitor lipsit de atitudine în fața realității și nici unul care să coboare până în sferele inferioare ale umanului.

Având convingerea tot mai mare că romanul „*tinde a deveni o știință*”, **G. Ibrăileanu** aduce în centrul preocupărilor sale literare arta nouă, văzută ca expresie a adevărului, evidențiind mai ales caracterul social și demistificator al acesteia. În studiul său *Viața românească*, Ibrăileanu aduce în lumină lumea rurală, care depozitară a specificului național, reprezintă o coordonată esențială în definirea unei opere literare, aflându-se și în raport direct cu modul de reproducere a realității. Însă tema care a „smuls” autorului cele mai multe pagini de critică este atitudinea artistului, care în opinia sa, nu trebuie să fie un simplu receptor de senzații, un analist neutru, impasibil, ci se insistă asupra personalității scriitorului ca generator al operei de artă: „*Un creator nu copiază realitatea, ci-și realizează concepția sa despre realitate*” (G. Ibrăileanu).

Este de netăgăduit faptul că suflul nou al curentului realist-naturalist a suscitat interesul criticilor și scriitorilor români, însă fluctuațiile de atitudine ale

---

<sup>360</sup> N.Iorga, *Variațiile unei formule* în *Lupta*, 1890, nr.1128, 20 mai, p.2-3.

acestora au slăbit încet dar sigur energia acestui curent. Evoluția acestuia a fost însă și mai puternic încetinită de apariția în paralel a altor curente literare (neo-romantismul, simbolismul sau parnasianismul), de acuzațiile de plagiat tot mai tranșante împotriva lui Zola și nu în ultimul rând, de reproșurile aduse acestui curent de literatura română: impunerea forțată a materialismului, a determinismului social și a biologicului, insistența asupra personajelor imorale și indecente, într-un cuvânt știrbirea purității artei.

O posibilă conciliere a tendinței de raliere la noutățile literare ale momentului dar și a dorinței de dezbărare de „murdăria” noului curent realist-naturalist ne este oferită de **Al. Antemireanu**, colaborator al revistei pre-semănătoriste *Floarea Albastră*, care aprig contestatar al acestui curent, sugerează cultivarea valorilor naționale în stilul „poporan”, fixând în același timp într-o critică violentă lansată în 1898 la adresa naturalismului, chiar momentul de debut al influenței acestuia în literatura română – anul 1883: „*Cincisprezece ani de zile, curentul literaturii naturaliste a robuit gustul publicului nostru: cincisprezece ani poezii de comandă, critici eminenți și nuvelești brevetate de coterii au înălțat imnuri de mărire, au cântat pe toate tonurile tot ce pământul are mai netrebnic și inima omenescă mai josnic. Nicăieri materialismul odios n-a găsit un teren mai priincios ca în această țară atâția mari de ani*”.<sup>361</sup>

#### IV.2. Ecouri, traduceri și adaptări

Relația literaturilor naționale cu literaturile călăuzitoare europene scot la iveală aspecte unice, dintre care noi vom urmări în continuare modul de pătrundere a anumitor influențe naturaliste din alte literaturi în literatura română.

Demersul nostru pornește de la expunerea și discernerea între cele două teorii opozante referitoare la curentele literare: pe de o parte, cea a lui Gustave Lanson și Albert Thibaudet conform căreia curentele internaționale se infiltrează mai repede sau mai târziu în literaturile naționale, încercând să le uniformizeze, iar pe de altă parte, cea a lui Gaëtan Picon, care susține că singura realitate sunt curentele naționale, curentul literar european fiind o simplă abstracție. În sprijinul celei de-a doua teorii vin anumite exemple de curente literare din literatura română care nu au echivalente precise în context european, dintre care cel mai faimos rămâne curentul *Contemporanului* (1881-1891 și extinzându-se chiar și în secolul următor), care prin periodicele sale *Munca*, *România viitoare*, *Lumea nouă*, *Critica*

---

<sup>361</sup> Al. Antemireanu, *Falimentul naturalismului*, în *Floare Albastră*, I, 1898, nr.10, p.2, *apud* Rodica Ștefan, *Naturalism românesc*, Editura Niculescu, București, 2005, p.77.



*socială* sau *Evenimentul literar*, încercau lansarea unor idei politice democratice și apoi socialiste, dar mai ales conturarea unei literaturi realiste cultivate în numele spiritului științific, „în care se adunau aluviunile democrațiilor revoluționari ruși, cele ale esteticii sociologice europene de la doamna de Staël și până la Taine și Brandes, și mai cu seamă, cele ale marxismului contemporan reprezentat prin Gherea”.<sup>362</sup> Această afirmație demonstrează tocmai influența inevitabilă și întrepătrunderea curentelor europene, în cazul nostru Gherea - îndrumătorul originalului curent al *Contemporanului* - numărându-se printre cei care au facilitat accesul literaturii realiste franceze și a celei ruse în literatura română, atât prin operele lui Flaubert și Zola, cât și prin cele ale lui Pușkin, Turgheniev și Lermontov.

Odată demonstrată „curtarea” literaturii române de către curentele europene, vom încerca să înțelegem modalitatea în care s-a produs acest lucru, cu precizarea absolut esențială că în secolul al XIX-lea se disting decalaje clare între curentele literare românești și cele europene, în defavoarea celor dintâi, care reacționează cu o oarecare lentoare la chemările celor din urmă. În contextul prezenței geografice în Europa și a oportunității descoperirii altor țări europene, integrarea culturală a literaturii române în context european avea să fie o chestiune de timp. Marele declic se produce pe la mijlocul secolului al XIX-lea, când călătoriile tot mai numeroase în Franța permit vizitatorilor contactul cu atmosfera spirituală agitată ce avea să zdruncine vechile structuri feudale, să înlesnească dezvoltarea burgheziei, dar și a spiritului critic și științific: „Românii - se spune într-o gazetă a timpului - au început a se face cosmopoliți și de vr-o câțiva ani gustul voiajurilor s-au lășit atât de mult între ei că nu-i primăvară în care să nu iasă din țară caravane întregi de tineri și de dame ce merg să se desfășoare în plăcerile Viennei, a Parisului și ale Italiei. Aceste călătorii depărtate s-au făcut pentru ei o trebuință neapărată ce vădesc iubirea lor pentru civilizație”.<sup>363</sup>

Originile atracției nestăpânite pentru tot ce este franțuzesc datează mult mai de timpuriu și a debutat la niveluri profund superficiale. Pompiliu Eliade ne semnalează faptul că la începutul secolului al XIX-lea, într-o căutare febrilă de modele determinată de influența nefastă a stăpânitorilor turci, ruși și fanarioți, moldovenii și muntenii - un popor ignorant și frivol - manifestă o reală fascinație pentru civilizația franceză, mai exact pentru formele exterioare, superficiale, colorate, strălucitoare, zgomotoase, preluate întocmai de boierimea autohtonă (ex.

---

<sup>362</sup> Al. Dima, *Aspecte naționale ale curentelor literare internaționale*, Editura Cartea Românească, București, 1973, p.14.

<sup>363</sup> Titus Moraru, *Fiziologia literară*, Editura Dacia, Cluj, 1972, p.89.

moravuri, comportament, exprimare verbală, modă). Din nefericire, contactul cu civilizația franceză nu s-a realizat direct, ci prin intermediul unor categorii sociale și profesionale care nu reflectau întotdeauna aspectele pozitive ale acestora: croitorese, servitori, maeștri de dans, meșteșugari, percepatori, negustori: „*Franța este departe și cunoștințele despre ea ajunseseră la noi numai prin intermediari mai mult sau mai puțin credincioși, prin consuli și prin emigranți, prin ruși sau prin fanarioți*”.<sup>364</sup> Limba franceză - e drept, vorbită „à la russe”- devenise o condiție necesară de a accede în societate mai ales pentru femei, condiție care se va impune nu doar în saloanele vremii, ci și în cadru familial și în școli.

Revenind la perioada care ne interesează - jumătatea secolului al XIX-lea, putem afirma că aceeași limbă franceză a facilitat trecerea la un nivel superior de influență franceză, prin evoluția de la simpla copiere a unor aspecte de civilizație la interesul crescând pentru cultura franceză. Acest lucru nu ar fi fost posibil fără concursul unui mare grup de profesori francezi poposiți pe meleagurile românești între 1820-1840 și care au transmis noua stare de spirit din Europa occidentală, o stare de nemulțumire și agitație care a fost suficientă însă pentru a urni mecanismul greoi al evoluției spirituale și literare românești. În același timp, un grup destul de restrâns de intelectuali români, animați de noile impulsuri spirituale europene, au netezit calea transformării literaturii noastre prin numeroasele traduceri realizate în a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

Bineînțeles, cu decalajul deja menționat în lucrarea noastră, primele ecouri ale noilor transformări literare europene răzbat către ținuturile mioritice prin intermediul literaturii realiste a lui Balzac și Flaubert, ale căror romane au fost traduse în literatura noastră după cum urmează:

**Războiul civil** (Balzac) în *Lupta* (Iași, București), IX (1892), nr.1861-1862, nr.1865-1868, nr.1870, nr.1873, nr. 1879-1882, nr.1884, nr.1893-1894, nr.1897; X (1893), nr. 1898-1899, nr.1901, nr.1903, nr.1908, nr.1915, nr.1917, nr.1920-1921, nr.1932-1934, nr.1936, nr.1940, nr.1942-1943, nr.1945-1946, nr.1964, nr.1967-1970, nr.1980, nr.1982, nr.1984, nr.1986-1990, nr.1992-1994, nr.1998, nr.2000-2001, nr.2003-2005, nr.2007-2010, nr.2012-2013, nr.2015-2021, nr.2025, nr.2027, nr.2030, nr.2032, nr.2034-2037: Foița ziarului *Lupta*;<sup>365</sup>

**Tata Goriot – Scene din viața pariziană** (Balzac) în *Românul* (București), XL (1896), ed.a III-a, nr.318-322, nr.324, nr.327-329, nr.333-344, nr.346, nr.348—

---

<sup>364</sup> Pompiliu Eliade, *Influența franceză asupra spiritului public în România. Originile*, Editura Univers, București, 1982, p.294.

<sup>365</sup> *Bibliografia relațiilor literaturii române cu literaturile străine în periodice (1859-1918)*, volumul II – Literaturi române, lucrare coordonată de Ioan Lupu și Cornelia Ștefănescu, Editura Academiei R.S.R., București, 1982, p.150.

361, nr.363-371, nr.373-375, nr.377-379, nr.381-393, nr.395-398, nr.400-404, nr.407-408, nr.410-413: Foița ziarului *Românul*; <sup>366</sup>

**Funcționarii** (Balzac) în *Presa* (București), I (1897), nr.127-129, nr.132, nr.134-136, nr.139, nr.141: Foița ziarului *Presa* (neterminat); <sup>367</sup>

**Moartea unui zgârcit** (Balzac, fragment din *Eugénie Grandet*, tradus de Nicolae A.Ionescu) în *Românul* (București, 1859-1866, 1867-1905), XLVII (1903), nr.133, p.206-207: Pagini străine; <sup>368</sup>

**Crinul din vale** (Balzac) în *Lectura* (București), I (1906), nr.3-6, nr.9-10 (neterminat); <sup>369</sup>

**A doua viață a colonelului Chabert** în *Românul literar* (București, 1905-1912), VII (1908), nr.1-20 (neterminat); <sup>370</sup>

**Voiajorul comercial** (Balzac, fragment din *L'Illustre Gaudissart*, traducere de Adrian Corbul [=Radu Baltag]) în *Tribuna poporului* (Arad), XVI (1912), nr.3, 1-3: Foița ziarului *Tribuna*; <sup>371</sup>

**Doamna Bovary** (Flaubert) în *Adevărul*, V (1892), nr.1393, p.2-3; nr.1396, p.2-3; VI (1893), nr.1414, p.2-3, fragment tradus de E.(ugen) V.(aian); în *Țara* (București), I (1893), nr.22, nr.24-102, nr.104-112: Foița ziarului *Țara*, traducere realizată de Liberté Vaian [= Laura Vampa], de la nr. 61 traducerea fiind semnată de G.B., iar de la nr.71, de G.T.; în *Românul* (București), XXXIX (1895), nr.218, p.4, fragmente de roman; **Sacrificiul** (fragmente din **Doamna Bovary**) în *Lupta* (Iași, București), XII (1895), nr.2688, p.2; în *Cartea Lumei* (București), I (1906), nr.7, p.434-447 (Partea I, neterminată); <sup>372</sup>

**Salammbo** (Flaubert) în *Ilustrațiunea română* (București), II (1892), nr.8-11, fragmente din roman; **Moloh** (traducere de I.(oan) N.(ădejde) a cap.8 din **Salammbo**), în *Contemporanul* (Iași), V (1886), nr.5, p.405-429; <sup>373</sup>

Îndreptarea atenției cititorilor români către curentul naturalist este apoi înlesnită de operele unor scriitori ca Alphonse Daudet și Guy de Maupassant, care au asigurat tranziția de la curentul realist la forma sa radicală - naturalismul:

**Evangelista** (Daudet) în *România liberă* (București), VI (1882), nr.1632-1633, nr.1635-1636, nr.1639-1641, nr.1643-1644, nr.1647, nr.1649-1652, nr.1654-1656; VII (1883), nr.1658-1659, nr.1661, nr.1663, nr.1665-1666, nr.1668-1669,

<sup>366</sup> *Ibid.*, p.150.

<sup>367</sup> *Ibid.*, p.150.

<sup>368</sup> *Ibid.*, p.150.

<sup>369</sup> *Ibid.*, p.150.

<sup>370</sup> *Ibid.*, p.150.

<sup>371</sup> *Ibid.*, p.150.

<sup>372</sup> *Ibid.*, p.158.

<sup>373</sup> *Ibid.*, p.158.

nr.1671-1672, nr.1674-1675, nr.1677-1678, nr.1680-1681, nr.1683, nr.1685, nr.1688-1689, nr.1691-1692: Foița *României Libere*; <sup>374</sup>

**Froment cel mic și Risler cel mare** în *Binele public* (București), IV (1882), nr.166 (950) – 200 (984), nr.207 (991), nr.208 (992): Foița ziarului *Binele public* (neterminat); **Froment și Risler** în *Națiunea*, II (1883), nr.319-356: Foița ziarului *Națiunea*; **Tovarăși** (Froment jeune et Risler aîné) în *Țara* (București), II (1894), nr.281-284, nr.286-287, nr.289-299, nr.301-303, nr.305-306, nr.308-318, nr.320-327, nr.329-332, nr.334-338, nr.340-346, nr.348-350, nr.352-355, nr.357, nr.359-365, nr.367, nr.369-370, nr.372-377: Foița ziarului *Țara*, traducere de L.(aura) V.(ampa); <sup>375</sup>

**Tartarin din Tarascon** (Daudet) în *Națiunea*, VII (1888), nr.1778-1785, nr.1787-1792, nr.1794-1795, nr.1800-1804, nr.1806-1807, nr.1809-1810, nr.1812-1815: Foița ziarului *Națiunea*; **Aventurile lui Tartarin din Tarascon** în *Familia* (Budapesta, Oradea-Mare), XXXV (1899), nr.1-20, traducere de Lia Măgură (Hârsu); <sup>376</sup>

**Sapho** (Daudet) în *Românul literar* (București), III (1905), nr.1-7, nr.9-21, traducere de Nicolae A. Ionescu; <sup>377</sup>

**Mica parohie** (Daudet) în *Semănătorul* (București), VIII (1909), nr.50, p.969-973, fragment din romanul **La petite Paroisse**, traducere de Ecaterina Bălăcioiu); **Mica parohie. Moravuri casnice** în *Rampa* (București), I (1912), nr.211-262, traducere de N.I.Porfiriu; <sup>378</sup>

**Prichindelul** (Daudet) în *Românul* (Arad), II (1912), nr.3, p.7; nr.69, p.17-18: Litere-Arte-Științe, fragment din prima parte a romanului **Le petit Chose**, tradus de C.Georgescu-Munteanu; <sup>379</sup>

**Făt-Frumos** (traducere după romanul **Bel-Ami** de Maupassant) în *Românul* (București), XXIX (1885), 17 iul.-21 iul., 24 iul.-28 iul., 31 iul.-04 aug., 07 aug.-11 aug., 14 aug.- 18 aug., 21 aug.-24 aug., 28 aug.-01 sept., 04 sept.-05 sept., 07 sept.-08 sept., 11 sept.-15 sept.: Foița ziarului *Românul*; **Bel-Ami** în *Românul* (Literar, nr.5), XL (1896), ed.a III-a, nr.533, p.2-3, fragmente din literatura naturalistă, traducere de Rozina; <sup>380</sup>

---

<sup>374</sup> *Ibid.*, p.154.

<sup>375</sup> *Ibid.*, p.154-155.

<sup>376</sup> *Ibid.*, p.154-155.

<sup>377</sup> *Ibid.*, p.154.

<sup>378</sup> *Ibid.*, p.154.

<sup>379</sup> *Ibid.*, p.154.

<sup>380</sup> *Ibid.*, p.166.

**Frați vitregi** (fragmente din **Pierre et Jean** de Maupassant) în *Adevărul*, V (1892), nr.1388, p.2; în *Săptămâna ilustrată*, I (1893), nr.1-19 (neterminată), traducere de E.(ugen) V.(aian); **O Moștenire** (**Pierre et Jean** de Maupassant) în *Lupta* (Iași, București), V (1888), nr.614-618, nr.620-623, nr.625-632, nr.635-636, nr.639-643, nr.645-647, nr.649, nr.651-652, nr.654, nr.658, nr.665-668, nr.670-673, nr.675, nr.679, nr.681, nr.686-687, nr.691, nr.694: Foița ziarului *Lupta*,<sup>381</sup>

**Din vremuri** (fragmente din romanul **Fort comme la Mort** de Maupassant) în *Romanul literar*, I (1893), nr.12, p.377-381, traducere de Sorellino;<sup>382</sup>

**O viață** (Maupassant) în *Foaia Poporului Român* (Budapesta), VII (1918), nr.6-14 (lipsește din colecția BAR numerele conținând restul romanului), traducere de Haralamb G.Lecca;<sup>383</sup>

Însă norii siniștri ai naturalismului își fac cel mai pregnant simțită prezența prin traducerea unor schițe, povestiri, nuvele și romane semnate de Zola, care abordează obsesiv aspectele cele mai lugubre ale vieții:

**Cioclul** (schiță) în *Românul*, 42 (1898), nr.55, p.1-2; *Litere-Științe-Arte*, I (1898), nr.2, p.7: literatură străină;<sup>384</sup>

**Cum cineva moare** (povestire) în *Cimpoiul*, I (1882), nr.32, p.504-506; **Cum mori** în *Românul*, XXXV (1891), 02 nov., 09 nov., 16 nov., 23 nov., 30 nov.; **Cum se moare** în *Contemporanul* (Iași), II (1892-1893), nr.20, p.774-780, traducere de I.Nădejde; în *Adevărul ilustrat* (București), VIII (1895), nr.2192(10) – 2218(14): Foița ziarului *Adevărul ilustrat*;<sup>385</sup>

**Îngropat de viu** (nuvelă) în *Revista ilustrată* (Craiova), I (1892), nr.6, p.87-88; nr.7, p.105-106; nr.8, p.13 (neterminată);<sup>386</sup>

**Când nu e de lucru** (din *Nouveaux Contes à Ninon*, traducere de I.Rusu Șirianul), în *Tribuna* (Sibiu), IX (1892), nr.97, p.385-386: Foița Tribunei, în *Familia* (Pesta, Oradea-Mare), XXVIII (1892), nr.34, p.398-399; în *Românul* (București), XXXVI (1892), 16 mai, p.452; **Fără lucru** (din ciclul Povești pentru Ninon) în *Luceafărul* (Budapesta, Sibiu), I (1902), nr.9-10, p.144-145; **Lipsa de lucru** (din *Nouveaux Contes à Ninon*, traducere de I.C.Frunză [=I.C.Panțu]) în *Gazeta Transilvaniei* (Brașov), LIII (1890), nr.242, p.1-4: Foiletonul; **Lipsa de lucru** (traducere de H.S.) în *Românul* (București), XXXV (1891), 21 dec., p.1209 și 28 dec., p.1237; **Lipsa de lucru** (traducere de E.[ugen] V.[aian]) în *Adevărul*

<sup>381</sup> *Ibid.*, p.167.

<sup>382</sup> *Ibid.*, p.166.

<sup>383</sup> *Ibid.*, p.167.

<sup>384</sup> *Ibid.*, p.322.

<sup>385</sup> *Ibid.*, p.322.

<sup>386</sup> *Ibid.*, p.323.

(București), V (1892), nr.1239, p.2-3; în *Democrația socială* (Ploiești), I (1892), nr.30, p.2-3: Foița *Democrației sociale*; **Încetarea lucrului** în *Adevărul* (București), X (1897), nr.2964, p.2-3;<sup>387</sup>

**Moarte senină** (povestire) în *Adevărul* (București), X (1897), nr.2969, p.4-5;<sup>388</sup>

**Moartea lui Olivier Bécaille** în *Contemporanul* (Iași), III (1883), nr.10, p.361-370; III (1884), nr.12, p.441-450; nr.13, p.481-484, traducere de I.Nădejde; în *Biblioteca Familiei* (București), I (1890), nr.31-37, traducere de Senea; în *Paloda* (Bârlad), XV (1897), nr.38-39, nr.42-43, nr.45-47, traducere de Eug. Ang;<sup>389</sup>

**Moartea țăranului** (povestire) în *Tribuna poporului* (Arad), II (1898), nr.49, p.234; nr.51, p.246, traducere de T.Daul;<sup>390</sup>

**Moartea unui copil** (schiță) în *Lumea nouă științifică și literară* (București), III (1897), nr.13, p.2-3, traducere de Atlas;<sup>391</sup>

**O Moarte** („Scene din viața proletarilor”) în *Adevărul* (București), II (1890), nr.577, p.3;<sup>392</sup>

**Potopul** (nuvelă) în *Opiniunea țerei* (București), I (1884), nr.69-71, nr.76: Foița ziarului *Opiniunea țerei* (neterminată); **Revărsarea** în *Contemporanul* (Iași), II (1882-1883), nr.17, p.641-650; nr.19, p.721-728, traducere de I.Nădejde; în *Tribuna poporului* (Arad), XIV (1910), nr.122, p.1-6;<sup>393</sup>

**Războiul** în *Tribuna* (Sibiu), IX (1892), nr.287, p.1145-1146: Foița *Tribunei*, din volumul apărut la București *O Mie și Una de Nuvele*, editat de Al. I. Hodoș; în *Tribuna* (Sibiu), XVI (1899), nr.149, p.594: Foița *Tribunei*, traducere de E. B. de V.;<sup>394</sup>

**Oameni săraci** (povestire) în *Tribuna poporului* (Arad), VI (1902), nr.240, p.6;<sup>395</sup>

**Șomajul** (povestire) în *România Muncitoare* (București), IV (1908), seria II, nr.7, p.3;<sup>396</sup>

---

<sup>387</sup> *Ibid.*, p.322-323.

<sup>388</sup> *Ibid.*, p.323.

<sup>389</sup> *Ibid.*, p.324.

<sup>390</sup> *Ibid.*, p.324.

<sup>391</sup> *Ibid.*, p.324.

<sup>392</sup> *Ibid.*, p.324.

<sup>393</sup> *Ibid.*, p.325.

<sup>394</sup> *Ibid.*, p.325.

<sup>395</sup> *Ibid.*, p.324.

<sup>396</sup> *Ibid.*, p.325.

**Amorul sub strașină** (Idila curtezanelor) în *Traian Demetrescu* (București), I (1909), nr.7, p.2: Literaturile străine;<sup>397</sup>

**Pentru o noapte de amor** (nuvelă) în *Lupta* (Iași, București), III (1886), nr.71-85: Foileton; **Pentru o noapte de dragoste** (traducere de M.Russu) în *Carmen* (București), I (1899), nr.10, p.4-6; nr.11, p.7-8, neterminată; **Pentru o noapte de iubire** în *Românul* (București), XXX (1886), 16 iul.-17 iul., 19, 20 iul.-22 iul.: Foița *Românului*; în *Evenimentul* (Iași), IV (1896), nr.941-942, nr.944, nr.946, nr.948, nr.950, nr.955-957, nr.962-963: Foița *Evenimentului*, traducere de [dr.] Călin [Ottoi]; în *Nuvela ilustrată* (București), I (1902), nr.8, p.3; nr.9, p.3, neterminată;<sup>398</sup>

**Theresa Raquin** în *Românul* (București), XXVI (1882), 09 aug.-18 aug., 20 aug.-03 sept.: Foița ziarului *Românul*, traducere de Fr. Damé; în *Fântâna Blanduziei* (București), II (1889), nr.3, p.4-6; nr.4, p.4-6 (neterminat): Foița ziarului *Fântâna Blanduziei* (începutul traducerii se află în nr.2, care lipsește din Biblioteca Academiei Române);<sup>399</sup>

**Nana** în *Drepturile omului* (București), I (1888), nr.54-57, nr.59-64, nr.66-70, nr.72, nr.75-77, nr.79-87, nr.89-92, nr.94-135: Foița ziarului *Drepturile omului* (neterminat); **Nana** (fragment) în *Lumea nouă științifică și literară* (București), III (1896), nr.7, p.5-6; **Nana** în *Rampa nouă ilustrată* (București), I (1915), nr.66-76, nr.78-83, nr.85-97, nr.99-104, nr.106-142, nr.144-211, nr.213-217, nr.220-221, nr.224, nr.226, nr.229: Foiletonul nostru;<sup>400</sup>

**Preotul Mouret** în *Lupta* (Iași, București), VII (1890), nr.1257-1261, nr.1263-1267, nr.1269-1272, nr.1275, nr.1284; VIII (1891), nr.1307; **La Faute de l'abbé Mouret** (fragmentele *Între cotețe*, *Bătrânul*, *Fratele Archangel*) în *Adevărul*, VI (1893), nr.1484, nr.1486, nr.1493, nr.1495, traducere de E.(ugen) V.(aian);<sup>401</sup>

**Mașinistul (La Bête humaine)** în *Națiunea*, IX (1890), nr.2210-2213, nr.2215-2219, nr.2221-2222, nr.2226, nr.2228, nr.2231-2234, nr.2236, nr.2238, nr.2240-2247, nr.2251, nr.2253, nr.2255, nr.2261, nr.2263, nr.2265, nr.2268-2272, nr.2276-2281, nr.2284-2286, nr.2290-2298, nr.2300-2302, nr.2305-2342, nr.2344-2363, nr.2366-2369, nr.2372-2374: Foița ziarului *Națiunea*;<sup>402</sup>

<sup>397</sup> *Ibid.*, p.322.

<sup>398</sup> *Ibid.*, p.325.

<sup>399</sup> *Ibid.*, p.178.

<sup>400</sup> *Ibid.*, p.177.

<sup>401</sup> *Ibid.*, p.177-178.

<sup>402</sup> *Ibid.*, p.177.

**Moartea socialistului** (fragmente din romanul **L'Argent**) în *Munca*, II (1891), nr.9, p.4;

**La Débâcle** („fragmente din ultimul roman al lui Zola”) în *Adevărul*, V (1892), nr.1206, p.3; nr.1220, p.2-3; nr.1230, p.2-3, traducere de E.(ugen) V.(aian); **În război** (fragment din **La Débâcle**) în *Adevărul*, X (1897), nr.2914, p.4-5, traducere de Caion; **În război** în *Adevărul*, XI (1898), nr.3157, p.2-3, traducere de Caion; **Fatalitate** (fragmente din **La Débâcle**) în *Adevărul*, XI (1898), nr.3050, p.2-3, traducere de Alastor [= O.Carp ?]; **La Débâcle** (fragmente) în *Foaie literară* (Oradea-Mare), IV (1901), nr.13, p.8-9, traducere de L.V.; **La Débâcle** (fragment din roman intitulat *I septembrie 1870*) în *Munca Literară și Științifică* (Piatra-Neamț), I (1905), nr.11, p.856-859, traducere de E.(ugen) V.(aian), **Înainte de Sedanului** (fragment din **La Débâcle**) în *Căminul literar* (Craiova), II (1909), nr.7, p.148-153, neterminat, traducere de Ștefan Boțoiu,<sup>403</sup>

**Madelena Ferat** în *Lupta* (Iași, București), X (1893), nr.2043-2049, nr.2051-2078, nr. 2080, nr.2084, nr.2087-2088, nr. 2091-2092, nr.2094-2095, nr.2102-2105, nr.2108-2109, nr.2112-2115, nr.2117, nr.2119-2136, nr.2138-2139, nr.2141-2145, nr.2148-2150, nr.2153, nr.2155, nr.2159-2163: Foița ziarului *Lupta*; <sup>404</sup>

**Doctorul Pascal** în *Țara* (București), I (1893), nr.39, p.2-3, fragmente traduse de Liberté Vaian [= Laura Vampa]; <sup>405</sup>

**Rougon-Macquart. Istoria naturală și socială a unei familii sub al doilea imperiu. Pântecele Parisului** în *Liga ortodoxă* (București), I (1896), nr.9-15, nr.17-31, nr.33-47 (neterminat); **Familia Rougon-Macquart. Istoria naturală și socială a unei familii sub al doilea imperiu. Germinal** în *România Muncitoare* (București), X (1914), nr.12-55, nr.57-75, nr.77, nr.79-81, nr.83-88, nr.90, nr.92-93, nr.95, nr.99-101, nr.105, nr.107, nr.110, nr.115, nr.120-121, nr.123, nr.128, nr.133, nr.135, nr.137, nr.143, nr.148, nr.151, nr.157, nr.165-166, nr.170-171, nr.173-174, nr.177, nr.179-180, nr.185, nr.187-188, nr.190-193, nr.195-201; XI (1915), nr.2, nr.4-6, nr.8, nr.12, nr.14, nr.19, nr.25, nr.31, nr.37, nr.43, nr.49, nr.55, nr.61, nr.64, nr.66, nr.71, nr.79, nr.81-86; <sup>406</sup>

**Bancruta** (fragmente din romanul **L'Argent**) în *Tribuna* (Sibiu), XIV (1897), nr.288, p.1151-1152: Foița ziarului *Tribuna*, traducere de Vi-O-Ni;

<sup>403</sup> *Ibid.*, p.177.

<sup>404</sup> *Ibid.*, p.177.

<sup>405</sup> *Ibid.*, p.177.

<sup>406</sup> *Ibid.*, p.177-178.



**Salariatul** (fragment din romanul **L'Argent**) în *România muncitoare* (București), I (1902), nr.6, p.3;<sup>407</sup>

**Adevăr** (romanul *Vérité*) în *Adevărul* (București), XV (1902), nr.4724, nr.4754-4821; XVI (1903), nr.4822-4926: Foița ziarului *Adevărul*;<sup>408</sup>

**Călătorie de nuntă** (fragmente din **L'Assomoir**) în *Universul literar - săptămânal* (București), XVI (1898), nr.13, p.2-3; **Dijma sângelui** (fragment din **L'Assomoir**) în *România muncitoare* (București), II (1906), nr.43, p.4: Partea Literară;<sup>409</sup>

**O pagină de amor** în *Munca Literară și Științifică* (Piatra-Neamț), I (1905), nr.9, p.697-720; nr.10, p.785-800; nr.11, p.865-880; nr.12, p.881-900;<sup>410</sup>

**Munca** (fragment din romanul *Travail*) în *Progresul* (Oravița), IV (1910), nr.44, p.1-2;<sup>411</sup>

Tabloul amplu al traducerilor și adaptărilor unor texte sau opere naturaliste din alte limbi nu ar fi fost complet fără a menționa traducerile realizate de Ion Luca Caragiale din Edgar Allan Poe, semnificative din perspectiva influenței pe care acest autor a exercitat-o asupra unor creații caragialiene. Astfel, scrieri ca **Dracul în clopotniță** (1876), **Sistema doctorului Catran și a profesorului Pană** (1878), **Masca** (1896) și **O balercă la Amontillado** (1898), abordând tema oprimării binelui de către răul ineluctabil, manifestat sub multiplele forme ale molimei, primejdiei, nebuniei, răzbunării și morții, îi insuflă lui Caragiale aplecarea spre scenele analitice, dar și spre abordarea fantasticului și a misterelor: scenele de cruzime din **O făclie de Paște**, atmosfera mistică și tema femeii mai rea decât dracul în **La hanul lui Mânjoală**, „misterele poești” (Paul Zarifopol) în **O făclie de Paști** și în **La hanul lui Mânjoală**, activarea la maxim a simțurilor în **Grand Hôtel „Victoria Română”**, dar și sensibilitatea organică și meteorologică a numeroși eroi caragialieni. Odată contractat „microbul” bizarului, acesta a fost alimentat la Caragiale de lectura unor creații ale lui Barbey D'Aurevilly și Villiers de L'Isle-Adam, a căror apetență pentru macabru, violență și imoralitate l-au încurajat pe scriitorul nostru să pășească cu încredere pe calea naturalismului.

---

<sup>407</sup> *Ibid.*, p.177-178.

<sup>408</sup> *Ibid.*, p.176.

<sup>409</sup> *Ibid.*, p.177.

<sup>410</sup> *Ibid.*, p.177.

<sup>411</sup> *Ibid.*, p.177.

### IV.3. Curentul naturalist în literatura română

Acoperind o perioadă de aproximativ 50 de ani, naturalismul românesc s-a manifestat în trei faze succesive, fiecare adăugând noi valențe elementelor deja bine consolidate.

Momentul introducerii noului curent în circuitul valorilor coincide cu perioada cuprinsă între 1863-1903 (așa cum am arătat în cele de mai sus, Al. Antemireanu menționează anul 1883 drept începutul influenței acestuia în literatura română), cu o susținere mai puternică în ultimele două decenii ale veacului al XIX-lea. Astfel, între 1880-1900, pe fundalul polemicii dintre susținătorii diferitelor tendințe literare ale epocii respective, preferințele se îndreaptă tot mai insistent spre forma cea mai nouă a realismului, pe care o reprezenta naturalismul francez, împreună cu părintele său - Émile Zola - și noțiunile pe care acesta le pune în lumină: pozitivism, scientism, experimentalism, ereditate, determinism, patologic. Dacă cei de la *Junimea* își găseau modelele în scriitori ca Charles Dickens și George Eliot, evitând cu precauție scriitori ca Flaubert sau Balzac, scriitorii din cercul *Contemporanul* se declară deschiși adepții realismului european și mai ales ai naturalismului francez, admirând și luând drept exemplu personalitatea lui Zola. În ansamblu, în această perioadă se remarcă o tendință tot mai evidentă de identificare a realismului-naturalism cu viața, cu realitățile vremii, ca urmare a atmosferei generale a epocii, favorabilă democrației și ideilor socialismului, pe care de altfel le-a îmbrățișat chiar șeful școlii naturaliste franceze – Zola. Creațiile din această perioadă nu pot fi dissociate de misiunea lor socială transformatoare, revoluționară chiar.

În faza a doua de manifestare a curentului naturalist – între 1903-1920 – idealul social de salvare a categoriilor marginalizate și aruncate la periferia existenței este dublat de idealul literar care vizează debarasarea totală de aparențele idilice și pitorești și ridicarea urâtului pe aceeași treaptă cu frumosul.

Maturizarea naturalismului în literatura română se produce însă în perioada de strălucire interbelică – între 1920-1944 – când observația științifică a moravurilor epocii se împletește armonios cu analiza comportamentelor deviate ale indivizilor, redând ființa umană în complexitatea sa, surprinsă în mediul în care își duce existența zilnică.

### IV.3.1. Prima etapă de evoluție a naturalismului (1863-1903)

#### IV.3.1.1. BARBU DELAVRANCEA (1858 – 1918)

Suflet liric, romantic, neliniștit, sensibil, contradictoriu, Delavrancea, principalul promotor al naturalismului în literatura română, se trezește brusc, zguduit de unda de șoc și tăvălugul răsturnărilor majore apărute în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, care au favorizat în țara noastră ascensiunea burgheziei post-revoluționare și apariția unui mod de viață defectuos, lipsit de substanță și principii morale. Astfel, martor al unei lumi superficiale, formale, total lipsită de substanță și al diferențelor tot mai mari apărute între clasele sociale, scriitorul nu putea rămâne indiferent la aspectele dureroase ale existenței și nici la vibrațiile pure ale sufletului uman, care în ciuda vicisitudinilor vremii, încerca cu disperare să supraviețuiască neîntinat. În acest context, „strigătul” său de revoltă, dorința sa nemărginită de a arăta lumii întregi adevărul și de a aduce o schimbare l-au erijat în tribun moralizator care ridică numaidecât „arma” pentru a smulge răul din rădăcină. Și în viziunea scriitorului, ce armă putea fi mai potrivită decât arma literară, prin adoptarea curentului naturalist, cu principiile sale și expresia sa crudă, cu metoda sa de investigație analitică, cu care acesta intră în contact în timpul șederii sale la Paris? În elanul unei atitudini protestatare, Delavrancea își „topește” spiritul visător, romantic, adoptând „haina” nouă a curentului realist-naturalist, cu aferenta împletire și suprapunere a celor doi termeni, care nu a scutit nici măcar operele scriitorilor noștri.

Ecou al personalității sale duale, contrastante, dar și al realității înconjurătoare, opera lui Delavrancea se clădește pe o viziune complexă care reunește percepția lucidă, obiectivă a adevărilor sociale cu analiza evoluției psihologice a personajelor. „*O literatură shakespeariană mai științifică*”, așa definea Delavrancea naturalismul, exprimând o punte de legătură între „*poetica meditativă a tragediilor cunoașterii și adâncirea, prin observație experimentală, a dramelor individului implicat într-un conflict cu lumea*”.<sup>412</sup>

Simțind prezența și amenințarea tot mai puternică a răului care tinde să cucerească totul în jur, scriitorul își concepe opera ca pe o încercare continuă de a creiona și a avertiza întreaga lume în legătură cu acesta.

---

<sup>412</sup> V. Mândra, *Incursiuni în istoria dramaturgiei române. De la Gh. Asachi la C.Petrescu*, Editura Minerva, București, 1971, p.132.

În lumea pictată de scriitor, două realități se împletesc, încercând să se susțină reciproc: realitatea interioară a personajelor, o realitate personală, trăită intens și sprijinită de imaginație și o realitate exterioară, care evoluează în propriul său ritm, indiferentă sau chiar ostilă față de personaje. În nuvelele lui Delavrancea, realitatea exterioară se construiește din perspectiva vieții interioare a personajelor, căci absorbite de universul lor interior, personajele privesc lumea ca pe un spectacol ciudat, din care rețin, printr-un gest absolut mecanic, doar frânturi disparate, lipsite de semnificație. Astfel, deși admirator al metodei naturaliste, Delavrancea nu cumulează amănunte în vederea reconstituirii unor destine sau caractere. Scriitorul nu își asumă rolul de savant care înregistrează amănuntul banal și caută cu atenție și sete orice amănunt sau simptom pentru a stabili un adevăr, ci acesta preia doar procedeul naturalist de dragul finalității sale – obiectivitatea.

Sub directa „iradiere” a naturalismului francez, nuvelele naturaliste ale lui Delavrancea răspund atitudinii sale critice față de societate, ardoarei cu care încerca să evidențieze și să combată răul din lume și societate. Veritabil observator al epocii sale, scriitorul își trece privirea scrutătoare asupra întregii societăți a sfârșitului de secol al XIX-lea, cu toată varietatea mediilor și claselor sociale, realizând un tablou complex, viu colorat și plin de mișcare, marcat uneori de tușe țiptoare, care trădează paroxismul revoltei sale față de „negrul” și „întunericul” din lume.

Astfel, ca ultimă răbufnire a sufletului său idilic, punctul de plecare al scriitorului în denunțarea răului este universul rural, păstrător al unui mod de viață ancestral, în care obiceiurile și tradițiile, alături de sufletul oamenilor simpli, al țăranilor, par să fi rămas neîntinate, matcă etnică primordială, și eternă vatră a purității și demnității umane. Din nefericire însă, acest univers nu a fost scutit de „săgețile” veninoase ale răului, care au otrăvit sufletele pure și au „murdărit” frumosul care părea să dăinuie veșnic în acest spațiu.

Trei nuvele - *Sultănica*, *Zobie*, *Milogul* - sunt cele care ilustrează cel mai bine viața țărească amenințată de apropierea „norului” răului, care pusese deja stăpânire pe întreg universul urban. În aceste nuvele, natura pură, de o frumusețe idilică și melancolică, pare să fi rămas singura încă neatinsă de „aripa” urâtului, constituind cadrul de desfășurare a faptelor reprobabile, care nu face decât să adâncească contrastul dintre alb și negru, pozitiv și negativ, frumos și urât.

Astfel, în *Sultănica*, peisajul hibernal de un alb floral, strălucitor, violent chiar este reflectarea purității, a inocenței și frumuseții fetei Kivului – Sultănica – o apariție desprinsă parcă dintr-un basm: „gene de catifea”, „răsuri pe obraji”, părul lins, cu „unde albastrii”, buze rumene „ca bobocul de trandafir”, sânii pietroși „ca

poama pârguită, ca două mere crețești”. În structura sufletească a Sultănicăi, Delavrancea împletește tipul pozitiv al fetei bune și pure din basmele populare, cu tipul eroinei romantice, lăsându-se pradă pornirilor ei, dar ciocnindu-se de cinismul și brutalitatea lui Drăgan, „contaminat” de decadența moravurilor burgheziei, cu ocazia serviciului militar satisfăcut în mediul urban.

Povestea simplă și tristă a fetei înșelate capătă accente naturaliste odată cu descrierea manifestării tristeții sale, datorată nenorocirilor care s-au abătut asupra familiei sale și ca urmare a nostalgiei înfiripării sentimentului iubirii: „Numai ce-ovezi, la revărsatul zorilor, că o ia rara-rara, prin fâneață. Galbenă, cu cearcăne vinete în jurul ochilor. Merge ce merge, și să oprește la vreun deal, la vreun pârau. Ascultă neclintită un ceas, două. ... Apoi culege flori și le azvârlă, până ce i se aprind obraji și să trezește ca dintr-un somn adânc. Ochii îi sclipesc ca oțelul învârtit la soare ... Obosită de gânduri, se întorcea spre casă cu căutătura-n jos, cu un nod în gât, cu gura friptă de sete. Și de întâlnirea vreun izvor, bea până i se oprea răsuflarea ...”<sup>413</sup> sau „Sultănica căta alinare și, în deșert, alinare nu găsea. Toate o munceau s-o răpuie. Că d-o supunea frământarea, d-o muia dorul și sângele de-i năvălea în clocote la cap, se trântea cu fața la pământ și săruta florile, până ce o piroteală plăcută o făcea nici s-adoarmă, nici deșteaptă să fie ... Când ajunse în vârf, pământul i se învârti supt tălpi, mintea i se clătină de spaima ce te cuprinde când te prăbușești într-o vultoare...”<sup>414</sup>

Regretele și sentimentul de vinovăție pe care le resimte fata ca urmare a cedării sale erotice în fața lui Drăgan îi controlează tot mai mult viața, determinând schimbări fizice, gesturi ciudate, disperate, care nu scapă nici ele de tușele de culoare naturaliste: „Sultănica suflă în vâpăiță și căzu la icoane. Galbenă ca turta de ceară, dă să se roage și nu poate să-și adune gândurile risipite. O sudoare rece îi brobonă fruntea”<sup>415</sup>, „Sultănica găfâie, scoțând, pe gură și pe nas, aburi groși de-i cărunțesc părul și genele. Picioarele i se scufundă până la glezne. Nasul ei e roșu-vânăt. Lacrimile i-au înghețat pe obraz. Se luminează. Ea vrea să meargă mai iute și cade. Se scoală repede și iarăși cade. Speriată, privește în toate părțile. Se tăiașe în gheață. Câteva picături de sânge căzură pe zăpada albă”<sup>416</sup>, ajungând la manifestări extreme: „Sultănica nu mai băga nimic în gură. Se topea pe picioare. Îngălbenise, se uscaser ca iasca și-i scoteai vorba cu cleștele. Ochii ei, drăgălași odinioară, în fiecare dimineață erau roșii. Noaptea, cum simțea pe mama Stanca

<sup>413</sup> Barbu Delavrancea, *Sultănica*, în *Nuvele*, Editura Eminescu, București, 1986, p.9.

<sup>414</sup> *Ibid.*, p.14.

<sup>415</sup> *Ibid.*, p.14.

<sup>416</sup> *Ibid.*, p.15-16.

înșelată de somn, plângea năbușit până ce pleoapele îi zgâriau luminele. Unde o apuca gândurile, acolo rămânea, fără a clipi, cu mâinile înțepenite ca niște bețe. Și după ce se întunecă, pe buzele ei, crăpate și acoperite cu pieluțe pârlite, trecea câte un surâs trist și plin de amărăciune. Nu mai știa de lume, nici de rugăciunea obișnuită. Să mișca ca o vârtelniță, fără să știe, fără să vrea. Când umbla, aluneca ușor, ca umbra ce însoțește pașii omului”<sup>417</sup> sau „Sultânica, afundată până la brâu în fâneață, merge privind neclintit în depărtare. Slabă, galbenă, cu pielea de pe față așa de subțire că-i numărai vinele albastrui urzite în curmezișul tâmpelor. Ochii ei, mari din fire, păreau mai prelungi decât sprâncenele, și nu spuneau nici dragoste, nici ură, uitându-se, fără pic de credință, la cerul întins ca un zăbranic nepăsător și vioriu”.<sup>418</sup>

Astfel, nimic nu mai amintește de trăsăturile fetei din basm, deoarece sub forța necruțătoare a răului, întruchipat de Drăgan, și sub povara grea a remușcărilor, psihicul și fizicul fetei involuează, se degradează treptat, ducând la suprimarea totală a frumuseții și inocenței.

Omagiu adus ideii de puritate și naivitate feciorelnică, nuvela *Sultânica* reprezintă o etapă în tentativa scriitorului de a creiona exponenții sociali ai ideii de rău.

Nuvelele *Zobie* și *Milogul* constituie însă operele reprezentative pentru ceea ce înțelegea Delavrancea prin naturalism.

În *Zobie*, scriitorul se folosește din nou de contrastul puternic dintre lumină și întuneric, bine și rău, frumusețe și urătenie, adăugând acestora o nouă opoziție – cea între aspectul fizic și sufletul personajelor. De această dată, scriitorul pune în contrast frumusețea și măreția naturii din împrejurimile Câmpulungului cu chipul hidos al cerșetorului gușat, *Zobie*: „Capul mare cât o baniță se reazămă pe-un gât înfundat între umeri. Picioarele și mâinile cată anapoda. Fața, lată și scofâlcită, la fitece pas se strâmbă. Iar gușele, înflorite ca la un curcan, și le-aruncă pe spate, și le mișcă moale și gras în mersul lui șontăcăit pe piciorul drept. Ochii adormiți nu spun nimic. Buza de jos se răsfrânge pe bărbie. Pieptul dezvelit e blănit cu păr roșcat, ca de vulpe. Zdrențăros, murdar, desculț, cu părul capului vițioane, sărac, idiot și limbut, *Zobie* își deapănă alene picioarele, fără a ști încotro”.<sup>419</sup>

Născut prin îngroșarea naturalistă a contururilor portretului său fizic, *Zobie* pare un monstru, un căpcăun înspăimântător dar blând, un fel de Quasimodo care inspiră repulsie dar și milă, însă aspectul exterior este compensat și contrabalansat

---

<sup>417</sup> *Ibid.*, p.20-21.

<sup>418</sup> *Ibid.*, p.24.

<sup>419</sup> Barbu Delavrancea, *Zobie*, în *Nuvele*, Editura Eminescu, București, 1986, p.97.

de relația sa armonioasă cu Mirea, de duioșia și căldura cu care îl înconjoară pe acesta. Această prezență respingătoare din punct de vedere fizic ar rămâne ne semnificativă dacă nu ar primi dimensiuni înspăimântătoare și nu ar fi puse în lumină de anumite elemente externe, reprezentate în acest caz de lumea din târg, care manifestă o nejustificată pornire împotriva celor doi. Violența cu care cetele de derbedei se vor năpusti asupra lor dezvăluie ceea ce nu poate fi văzut la suprafață: imaginea monstruosului suflesc, a inumanului care se ascunde în spatele unor măști fizice frumoase, contrastând cu puritatea sufletească ascunsă în spatele hidoșeniei fizice: „*Deodată s-auzi glasul unuia din cei doi căpitani strigând: «Iureș!» Și se năpustiră cu toții asupra lui Zobie. Îl întinseră de zăbun, îl îmbrânciră, răsând să se prăpădească de spaima idiotului. Unul îi răpi sacul din spinare. Altul îi puse piedică. Altul îi dete cu nuiua peste obraz. Zobie urla, învărtind ciomagul pe deasupra capului. Ochii săi erau ca două picături de sânge. Fălcile îi tremurau și buza de jos i se lungea din ce în ce*”.<sup>420</sup>

În final, crima săvârșită de Zobie asupra lui Mirea în învălmășeala luptei, nu este determinată de instinctele sale bestiale, ci de răutatea semenilor săi. Astfel, Zobie nu este perceput ca un fenomen al naturii, ca o structură maladiivă, patologică, ci ca întruchiparea monstruoasei conștiințe morale a societății corupte: „*În mâna dreaptă strângea cât putea gâtul lui Mirea, care înțepenise, cu limba scoasă afară, cu ochii albi în cap și cu două șiroaie de sânge de la nas până la poalele cămășii*”.<sup>421</sup>

Disperarea și modul de manifestare a suferinței la vederea corpului neînsuflețit al copilului îndepărtează orice umbră de îndoială asupra blândeții și frumuseții sufletești a „căpcăunului”: „*Când Zobie se dezmetici și deschise ochii asupra copilului, începu să tremure. Căzu jos. Se prăvăli pe grinzile podului. Își rupse cămașa după el și, vârandu-și deștele însângerate în gură, își mușcă pielea uscată de pe ele*”.<sup>422</sup>

Nuvela care ne aduce cu un pas mai aproape de universul urban este *Milogul*, ce aduce în lumină un alt monstru, o altă figură chinuită, dar care de data aceasta nu este produsul nereușit al naturii ci rezultatul cruzimii omenești. Căci drama milogului este rezultatul oribilei hidoșenii morale a potcovarului Căliman, care găsim-l abandonat în scutece, îl mutilează cu ferocitate, zdrobindu-i picioarele și hotărându-i destinul de cerșetor în favoarea sa. Însă la acest nefericit al soartei, frumusețea chipului compensează condiția sa de „om incomplet”,

<sup>420</sup> *Ibid.*, p.101.

<sup>421</sup> *Ibid.*, p.102.

<sup>422</sup> *Ibid.*, p.102.

reflectând puritatea sa sufletească și opunându-se slujeniei morale a potcovarului și a oamenilor de la oraș: „Capul milogului atârna într-o parte a căruțului. Tot trupul lui e o mână de carne galben-vineție. De la coșul pieptului la vale îi numeri coastele. Picioarele îi sunt tăiate de sus, iar în locul lor, două răni cârpite petec pe petec. Niște bețe subțiri îi sunt mânele cu degetele ascuțite, lungi și murdare. În tot acest monstru nu trăia decât capul. Și ochii săi mari, negri și plânși, cu genele sumese până la frunte, priveau adânc și blând. Pe fruntea sa ca sideful i se rotocoleau inelele părului, negru ca păcura. Pe buze îi încremenise un surâs îndurător”.<sup>423</sup>

Acesta, purtat prin oraș într-un cărucior mizer de către Spida, fetița potcovarului, își plânge pe strunele unei viori destinul de neom, suportând în fiecare clipă povara tot mai grea a amintirii nenorocirii sale, accentuată de indiferența și scârba oamenilor de la oraș care îl privesc cu dispreț: „O amintire îi licări ca dintr-un vis dureros și îndepărtat. Parcă auzi două lovituri de ciocan căzând pe nicovală, și-și simți carnea picioarelor ruptă și oasele trosnind”.<sup>424</sup>

De această dată, atrocitatea gestului nu este lăsată sub semnul întâmplării, ci acesta este prezentat ca un act premeditat, care pare însă să se perpetueze la nesfârșit, datorită firii maladive a potcovarului și accentuată de consumul de alcool. Puternic influențat de infuzia zilnică de alcool, comportamentul lui Căliman se manifestă ciudat și în viața de zi cu zi, evidențiind noi aspecte ale aceleiași personalități deviante: „Ochii lui Căliman se turburară. Ca o piele gălbuie se pojghi pe albul lor. Să lăsă moale, și după ce bolborosi câteva cuvinte, izbi cu piciorul clondirul gol și-l făcu cioburi. Și deodată începu să dărdăie pe picioare în chip de joc și veselie. Și-și pleca capul în jos, aducând capul într-o parte. Și-o învărtea mărunț, apăsând mai mult pe un călcâi. Să pleca de mijloc. Bănănaia cu mâinile moi în jurul trupului, turuindu-i gura într-un cântec mărunț, parc-ar fi fost o tobă care bate în depărtare. Dar glasul îi scăzu. Cântecul își micșoră repeziciunea. Răsuflarea îi pufăi greoaie. Picioarele îi depănă zăpăcit un soi de joc fără nici-o noimă”.<sup>425</sup>

Violența sa nu se oprește la mutilarea unui copil în scutece, ci ea continuă și când acesta este matur și nu reușește să aducă suficienți bani din cerșit: „În Căliman s-aprinseseră mânia și rachiul. Fața sa arsă îngălbeni. Scrâșni dinții. Aduse barosul cu amândouă mâinile și, învărtindu-l deasupra Milogului, strigă năuc:

<sup>423</sup> Barbu Delavrancea, *Milogul*, în *Nuvele*, Editura Eminescu, București, 1986, p.160-161.

<sup>424</sup> *Ibid.*, p.163.

<sup>425</sup> *Ibid.*, p.158-159.



«Mai bine-ți zdrobeam capul decât gioantele!» ... Căruciorul se răsturnă, și Milogul se rostogoli cu fața în jos”.<sup>426</sup>

În această situație, sub presiunea tot mai mare a durerii sufletești acumulate de-a lungul timpului și răpus de tortura și violența fizică la care este supus de către potcovar, Milogul caută cu disperare o soluție. Însă neputându-se ajuta singur și împins de indiferența societății care nu face nimic pentru salvarea acestui suflet exilat la periferia existenței împotriva voinței sale, acesta adoptă unica soluție onorabilă - sinuciderea: „A doua zi, când Căliman se duse alene ca să lucreze, văzu pe bietul Milog odihnind pe veci, c-o tâmplă înfiptă în colțul ascuțit al nicovălii. Un lac de sânge închegase pe cioburile viorii...”<sup>427</sup>

Monstruozitatea sufletească a potcovarului Căliman atinge însă punctul culminant în scena finală a nuvelei, când disperat că moartea Milogului îl va lăsa fără nici o sursă de venit, acesta se uită cu jind și subînțeleș la propriul său copil: „Fă, fă, s-a omorât Milogul ... Cine o să mai cerșească? Unde-o să mai găsim altul? ... Și privi lung la copilul slăbănog și galben, care suga cu bucle umflate din sânul moleșit al Raluchei”<sup>428</sup>, imagine finală care corespunde oarecum scenei de debut a nuvelei, împreună cu care pare să asigure construcția circulară a acesteia: „Raluca, ȱiganca lui, stă ghemuită într-un colț al prispei. Goală pușcă, își cocoloșește gleznele supt o pătură murdară. Sânul, slab și moale, i-atârână în gura unui copil, ce suga cu sete, umflându-și bucle galbene”<sup>429</sup>.

În virtutea noilor tendințe naturaliste, prin conturarea celor doi monștri ai nuvelor sale – Zobie și Milogul, Delavrancea își trădează preferința pentru cazurile ieșite din comun, pentru oamenii bolnavi, „diferiți”, suferind de maladii fizice dar mai ales morale și care sunt priviți cu răceală și ostilitate de către societatea capitalistă. Se întrevede aici natura instinctivă, animalică, ancestrală a omului care simte imboldul irezistibil de a-l suprima pe cel mai slab și lipsit de apărare. În dorința sa de „fotografiere” a realității, scriitorul acumulează caracterizări ce inspiră repulsie, supralicitând pe alocuri anormalitatea și fiziologismul respingător.

Încetul cu încetul însă, ochiul scriitorului părăsește mediul rural pentru a se îndrepta spre o zonă cu un „material” de inspirație mult mai bogat – orașul, un spațiu corupt, „putred”, unde își dau mâna meschinăria, viciul și insanitatea morală. „Monstru” care întinează și cea mai fadă undă de puritate, orașul este zugrăvit ca

<sup>426</sup> *Ibid.*, p.161-162.

<sup>427</sup> *Ibid.*, p.164.

<sup>428</sup> *Ibid.*, p.164.

<sup>429</sup> *Ibid.*, p.157.

un teritoriu al dezumanizării și al ferocității, unde fiecare ființă umană pare să se transforme mai repede sau mai târziu într-un „animal”, o ființă primitivă, al cărei unic scop este supraviețuirea și atingerea țelurilor cu orice preț și prin orice mijloace.

Atent observator al sistemului social burghez, Delavrancea descoperă în mecanismele de manifestare ale acestuia o „maladie” rapid cronicizată – parazitismul – care răspândește molipsitor și cu repeziciune „microbul” imoralității, al decăderii și promiscuității morale, ca stil și filozofie de viață ale burgheziei decadente.

Eroii lui Delavrancea care își duc existența în acest spațiu corupt sunt toți victime ale acestei plăgi sociale, „paraziți” falimentari sau întreținuți, cocote, birtași deveniți proprietari de moșii sau funcționari carieriști. În acest furnicar zgomotos și colorat, fiecare persoană are ceva de ascuns, ducându-și existența la limita promiscuității, cufundată în viciu și decadență. Acești „paraziți” își poartă zilnic pasul în perimetrul limitat al saloanelor mondene ale vremii, unde jocurile de noroc, băutura, întâlnirile amoroase pe ascuns, înlăturarea inhibițiilor și descătușarea instinctelor fac din aceste locuri adevărate Sodoma și Gomora ale sfârșitului de secol al XIX-lea.

Delavrancea dublează zugrăvirea detaliată a societății burgheze a sfârșitului de secol al XIX-lea cu pătrunderea în interiorul conștiinței personajelor, lansând pentru prima dată în literatura noastră metoda introspecției psihanalitice. Căci această lume care sufocă totul ca într-o menhină nu putea să nu atingă și conștiința personajelor, ale căror resorturi interioare ajung să se deregleze, aruncând eroii într-un lung șir de suferințe care în final duc la distrugerea lor.

Punctul culminant al reflectării etapelor evoluției suferinței este nuvela *Iancu Moroi*, care este țesută în jurul unui personaj timorat, frustrat, atât de încovoiat de suferință încât se transformă treptat într-o epavă.

Purtându-și zilnic povara propriei boli și neputințe fizice: „*Slab și deșirat, îmbrăcat în haine negre, părea gata de plecare, cu toate că ș-afulda capul din ce în ce în pernă cu sfortarea unui om slab care, voind să scape de pericol, închide ochii și strânge cât poate pleoapele*”<sup>430</sup>, „*Figura prelungită și galbenă, barba rară și cărunță, ochii albaștri și stinși ai d-lui Moroi îmbătrâniră într-o secundă. Acest cap blajin și trist, abia susținut de un gât scofâlcit, păru că se descompune. În locul ochilor și gurii se adânciră două umbre profunde*”<sup>431</sup>, Iancu Moroi își

---

<sup>430</sup> Barbu Delavrancea, *Iancu Moroi*, în *Nuvela*, Editura Eminescu, București, 1986, p.37.

<sup>431</sup> *Ibid.*, p.38.

trăiește ultimele ore din viață în umilința cea mai degradantă, alături de soția sa - Sofi - o ființă frivolă, adulterină, arivistă și tirană.

Înrobitor de o slăbiciune înjositoare față de tânăra sa soție pe care o adoră, Moroi are conștiința lucidă a degradării și eșuării sale în această lume, dar și a imposibilității de a se sustrage acesteia: „*Trist, slab, cu capul rezemat într-o mână, căuta în întunericul creierului ceva care să-l răpească din mijlocul sunetului de bani, din râsul și din cearta tuturor. Puținul sânge ce mai avea i se strângea la inimă. Un frig de gheață îi șerpuia prin șira spinării, împrăștiindu-se, ca pe niște țevi, în tot trupul, din creștet până în tălpi. În fundul urechilor, un vuiet ca o apă ce se aude noaptea în depărtare. Uneori, aiurit, își simțea creierul stingându-i-se încetul cu încetul, ca un cărbune care se înfașe în stratele sale de cenușe. Casa i se întorcea înapoi. Conștiința se întrupa din slaba ei veghe*”.<sup>432</sup>

Cu o pasiune și o atenție demne de un adevărat om de știință, scriitorul urmărește pas cu pas involuția fizică și descompunerea morală a personajului, sub influența unor factori externi, dintre care cel mai distructiv este chiar soția sa. Paroxismul anumitor stări în care este surprins Iancu Moroi este redat prin culori naturaliste, violente, care reușesc să sublinieze și mai profund gravitatea momentelor de criză acută: „*Măinile și picioarele îi tremurau. Inima îi zvâcni, apoi bătu încet-încet. Pe gât simți un gust de rugină, amărui și coclit. În toată gura lui arsă o umezeală crudă și sărată. ... Își încheștă amândouă mâinile în gât. Sugerându-se, simți că-și oprește viața în loc. ... Și el căzu cu capul pe scânduri*”.<sup>433</sup>

Copleșit de spaima propriei neputințe, atât fizice cât și morale, de a se opune decăderii și putreziciunii lumii în care trăiește, Moroi se dă bătut, sustrăgându-se acestei lumi și existenței sale șterse, depersonalizate, prin singurul gest de protest de care este în stare – sinuciderea, gest care îl împiedică să atingă limita de jos a decăderii sale: „*Sângele îi izbucni pe gură ca dintr-un șopot. Se clătină și căzu la picioarele directorului, sfâșiindu-i pulpanele hainei de sus până jos*”.<sup>434</sup>

Acest univers dezumanizat în care falsitatea, ipocrizia, goana după bani, viciile se împletesc în spatele unei „măști” atrăgătoare, ispitește irezistibil sufletele pure, prinzându-le în ritmul său amețitor și sfârșind prin a le suprima. Astfel iau naștere inadaptații, tipul eroilor care fascinați de culoarea și zgomotul acestei lumi, se apropie de aceasta cu pași timizi și sunt „înghițiți” de vârtoarea sa, dar conștienți de prăpastia uriașă care se cascadează între ei și lume, încearcă cu disperare să evadeze.

<sup>432</sup> Ibid., p.44.

<sup>433</sup> Ibid., p.52-53.

<sup>434</sup> Ibid., p.54.

Însă acești eroi sunt niște învinși și ratați din acest punct de vedere, fiindcă ei nu se pot măsura cu lumea care este mult prea mare și puternică față de ei.

Nuwelele care scot în lumină astfel de eroi în conflict cu lumea sunt *Iancu Moroi*, *Trubadurul*, unde visul studentului somnambul ia forme patologice, monstruoase, *Memoriile unui trubadur*, *Bursierul*, *Domnu` Vucea*, dar în special *Paraziții*, care ne dezvăluie dereglarea morală a tânărului student Iorgu Cosmin. Înzestrat cu un fond curat și cu hotărârea de a răzbi în viață prin mijloace proprii, muncă și dăruire profesională, acesta este atins și el de plaga socială a vremii, de mentalitatea pervertită a unei lumi care judecă ființele umane doar după aparențe, începând să involueze pe scara umanului. Sub influența colegului său Candian, Cosmin alunecă pe panta abruptă a decăderii umane, însă, într-o efortare extraordinară, el reușește să se smulgă din vârtejul amețitor al vieții parazitare, devenind astfel primul personaj care se salvează, supraviețuiește la sfârșitul nuvelei.

O altă lume a învinșilor este oglindită în nuvela *Liniște*, însă de această dată, paradoxal, eroii nu sunt niște oameni blazați, copleșiți de greutatea povarei lor, ci caractere optimiste, îndrăgostite de viață, capabile de gesturi decisive în lupta lor cu tot ceea ce îi împiedică să-și trăiască viața din punct de vedere social, spiritual sau fiziologic. În spiritul literaturii naturaliste, Delavrancea introduce ideea unei fatalități care subjugă personajele, a unei moșteniri și predestinări genetice care le urmărește și le controlează implacabil, fără a le lăsa măcar o fărâmă de libertate. Nuvela prilejuiește o serie de contraste, pornind chiar de la personajele principale: un doctor, personaj răzvrătit, certat cu lumea și nonconformist, dezgustat de neputința ființei umane de a-și depăși slăbiciunile și o femeie delicată, firavă: „Micșoară, delicată, blândă, sfioasă, ușoară la mers [ ... ]. Palidă, cu nasul subțire, cu gura mică; cu buza de jos răsfrântă puțin, cu două gropițe în obraji la orice zâmbet, cu ochii albaștri migdalați, umezi, buni și limpezi, puși sup niște arcuri de sprâncene subțiri și pierdute în tâmpilele ei albastrii”<sup>435</sup>, suferind de o moleșeală ereditară a funcțiilor sale vitale, deoarece prin vene îi curge un sânge obosit, neîmprospătat de generații de descendenți închiși în casta propriei lor familii: „Era o minune ciudată: tăcută, blândă, suferind și neavând nimica, nevoind nimica, necăutând nimica, întotdeauna pe gânduri, privind liniștit și departe ca și cum și-ar fi desfășurat ziua ceea ce visase noaptea [ ... ], lipsită de viață, din cauza unui sânge subțire, sărac de acele milioane de globule roșii, vii,

---

<sup>435</sup> Barbu Delavrancea, *Liniște*, în *Nuwele*, Editura Eminescu, București, 1986, p.211.

calde, sărac de focul vieții care arde și se aprinde tot atât cât arde”<sup>436</sup>, dar cu o dorință impresionantă de a lupta pentru propria sa existență.

Însă apropierea, atracția irezistibilă dintre cei doi, într-un gest parcă de refacere a oului primordial, are ca punct de pornire motive, idealuri și sensuri existențiale diferite: în timp ce femeia întrezărește șansa unică a revenirii la viață, a supraviețuirii viței proprii, doctorul are sentimentul propriei sale împliniri prin construirea fericirii soției sale și salvarea vieții acesteia.

Chiar dacă la prima vedere asocierea celor doi într-un cuplu ar părea să aibă urmări pozitive, „vocea” puternică a fiziologicului își spune cuvântul, opunându-se acestei comuniuni, subliniind parcă ideea necesității infuziei de substanță vitală nouă, proaspătă, în tulpina veche a unei vițe nobile. Astfel, eforturile aproape supraomenești ale femeii de a aduce pe lume un copil sunt tardive și lipsite de sens: „Un sânge curat ar putea face o minune. Dar un sânge ferit de boale, moștenit curat din mai multe generații, un sânge în stare de progres, în care viața să fie îndesată și cu puțință de a zămisli viața acolo unde moartea a început”.<sup>437</sup>

Natura fiind în acest caz potrivnică procesului natural de perpetuare a speciei, sfârșitul este inevitabil: fetița cuplului, rămasă în viață, este însă „o glumă crudă a naturii care dăduse la o parte pe cel puternic pentru a continua pe cel plătând”.<sup>438</sup>

Studiu clinic al unei maladii, al unei sensibilități maladive, fără a cădea însă în accentuarea patologicului, nuvela *Liniște* aduce în lumină condiția omului înfrânt, învins al soartei, care după o luptă inutilă cu fatalitatea acestei lumi, de orice natură ar fi ea, alege soluția abandonării de sine într-o stare de nepăsare și impasibilitate, ca unică soluție perceptibilă.

#### IV.3.2. A doua etapă de evoluție a naturalismului (1900-1920)

După anul 1900, elanul pe care părea să-l fi luat naturalismul începe treptat să pălească, iar evoluția sa normală capătă un caracter intermitent, dezarticulat, semn al pierderii suflului vital. Deși nu se înregistrează în această perioadă opere marcante care să susțină acest nou curent, mai mulți scriitori încearcă să-l mențină în viață, prin scrieri destul de modeste, care să-i reflecte principiile: *V. Demetrius* cu colecția de schițe *Vagabondul* și romanul *Tinerețea Casandrei*, *Mihai Sorbul* cu piesa *Patima roșie*, *Victor Crășescu* cu schița *O zi și o noapte la Sulina*, *Mihail*

---

<sup>436</sup> *Ibid.*, p.211-213.

<sup>437</sup> *Ibid.*, p.219-220.

<sup>438</sup> *Ibid.*, p.221-222.

*Lungeanu* cu nuvela *Pădurarul Stoichiță*, *C. Sandu-Aldea* cu *Sima Baltag* și *Pe drumul Bărăganului*, *Ion Agârbiceanu* cu *Răzbunarea* și *O crimă*.

#### **IV.3.3. A treia etapă de evoluție a naturalismului (1920-1944)**

Acoperind perioada interbelică, această etapă a curentului naturalist este o reflectare a noilor „spasme” economice și sociale, dublate de eforturile intelectualității vremii de a promova cunoașterea validată de metode științifice.

Această literatură dă naștere unor tablouri întunecate, pesimiste, dezvăluind ferocitatea cu care banul, interesul și materialismul își impun supremația, transformând relațiile din societate, întinând sufletele pure și scoțând la iveală tot ce este instinctiv, animalic și mai urât în ființa umană.

Scriitorii acestei perioade ridică detașarea de imaginea superficială și nerealistă a omului, așa cum era ea reflectată de curențele literare anterioare, la un nivel superior, orientându-se acum spre noi teritorii de inspirație, încercând să se apropie și mai mult de realitate, de dezmoșteniții soartei, de oamenii umili, săraci, dar și de cei pe care fatalitatea i-a împins pe calea dezechilibrului mintal, într-o perioadă în care industrializarea și germenii capitalismului scoteau la iveală o clasă muncitorească a cărei existență mizeră era marcată de trei spații decisive: atelierele improprii, cârciumile - unde alcoolul, tutunul și femeile de moravuri ușoare erau zeitățile adulate, și în fine, locuințele insalubre.

Astfel, tot mai mult se manifestă o atracție pentru experiențele de orice fel, pentru pătrunderea în zonele întunecate ale existenței, cu observarea și reflectarea aspectelor dure ale acesteia. În acest con de umbră al existenței, mai multe elemente se împletesc pentru a susține construcția complexă a scrierilor naturaliste: fatalitatea biologică, blestemul eredității, instinctele incontolabile, suferințele sexuale, șocurile psihice, bolile nervoase, pierderea lucidității, sentimentele ambigue, drama declasării și a culpabilității sociale, determinismul, toate în cadrul unei existențe prinsă în angrenajul dezumanizării. Scrierile atinse de naturalism studiază stările patologice, determinismul mecanicist, deschizându-se totodată laturilor ascunse ale moralității familiale și individuale. Omul revine centrul de interes pentru artiști și oameni de știință și în acest elan de cunoaștere aproape științifică a ființei umane, lucrările sunt deseori presărate cu referiri și detalii foarte precise la maladii și infecții, cu verificări ale unor ipoteze psihanalitice, dilatând excesiv anumite aspecte pentru a sublinia ideile puse în lumină.

Nici chiar în această perioadă fertilă din punct de vedere literar nu se poate vorbi despre un grup bine încheiat de scriitori naturaliști, ci mai degrabă de

„episoade” naturaliste ale acestora sau opere influențate mai mult sau mai puțin de acest curent. Numeroase nume se înscriu totuși în galeria scriitorilor realiști-naturaliști din perioada interbelică – *Gib Mihăescu, G. M. Zamfirescu, Carol Ardeleanu, Dan Petrașincu, Geo Bogza, Petre Bellu*, etc., însă vârfurile de lance ale acestei perioade sunt *Liviu Rebreanu* și *Hortensia Papadat-Bengescu*.

Cele două personalități reprezintă coloanele de susținere ale celor două direcții pe care le urmează acest curent între cele două războaie mondiale, direcții care deși au ambele ca obiect de studiu disoluția interioară a ființei umane, prima se axează pe evidențierea disoluției sufletești la eroii primari, cea de-a doua concentrându-se asupra eului deformat, dublat de un prestigiu social care lasă de dorit.

#### **IV.3.3.1. LIVIU REBREANU (1885-1944)**

Scindat între două impulsuri contrastante - chemarea tradiției și râvna pentru modernitate, Liviu Rebreanu pune punct literaturii sămănătoriste și poporaniste suprasaturate de idilism și patetism, deschizând un nou drum, prin reflectarea în opera sa a unei viziuni care reunește toate elementele literare de noutate ale epocii.

Deși opera sa este presărată cu scene dure, crude, de bestialitate omenească, nu îl putem considera pe Rebreanu un scriitor naturalist, el rămânând cel mai important reprezentant al epicii obiective cu caracter social. Ceea ce conferă nuanțe naturaliste scrierilor sale sunt violența și brutalitatea, care sunt cel mai bine reflectate într-una din capodoperele literaturii române – romanul *Ion*.

Sprîjinindu-se pe cele două teme principale - setea de înavuțire și iubirea - romanul este construit în jurul personajului Ion al Glanetașului, personalitate hărțuită de două fatalități: dorința de a poseda pământ și dragostea pentru Florica. Într-o epocă în care banul, care controlează totul și schimbă destine, își întinde „tentaculele” sufocante în orice mediu și clasă socială – fie el mediu rural sau urban, țăranime, burghezie sau nobilime – setea de pământ și avere se naște sau pătrunde pe nesimțite și în sufletul țăranilor dornici de a-și depăși condiția socială.

Pe fondul determinismului social al personajului, care îl limitează pe acesta la condiția sa de om sărac, dorința de a poseda bunuri materiale și pământ apare ca unica soluție pentru a depăși starea umilitoare de inferioritate socială. Însă treptat, această dorință crește în dimensiuni, căpătând valențele unui demon care pune stăpânire pe personajul care i-a căzut pradă, transformându-l într-o bestie umană, într-un maniac, o ființă calculată care are de îndeplinit o singură misiune, cu orice preț: acumularea de avere. Împins înainte de apetența lui ieșită din comun și

necăzând nici o secundă pradă apatiei, deznădejdiei, rușinii, groazei, regretelor sau remușcărilor, Ion ne dezvăluie încetul cu încetul elementarul din ființa sa, cu toate fațetele sale: brutalitate, violență, instinct. Din această perspectivă, prin vocea personajului său, Ion, Rebreanu conturează cu o splendidă tehnică naturalistă etapele creșterii, evoluției „demonului” posesiunii în ființa umană, demontându-i mecanismele sensibile și reflectând influența acestui „vampir” asupra psihicului uman. Această dorință de înavuțire, aparent inofensivă la început, devine atât de mistuitoare încât ajunge să ia proporții monstruoase, sub formă de vise, halucinații sau obsesii: „*Se opri în mijlocul delniței. Lutul negru, lipicios îi ținuta picioarele, îngreindu-le, atrăgându-l cu brațele unei iubite pătimase. Îi râdeau ochii, iar fața toată îi era scăldată într-o sudoare caldă de patimă. Îl cuprinse o poftă sălbatecă să îmbrățișeze huma, să o crâmpoțească în sărutări. Întinse mâinile spre brazdele drepte, zgrunțuroase și umede. Mirosul acru, proaspăt și roditor îi aprindea sângele.*

*Se aplecă, luă în mâini un bulgăre și-l sfărâmă între degete cu o plăcere înfricoșată. Mâinile îi rămaseră unse cu lutul cleios ca niște mânuși de doliu. Sorbi mirosul, frecându-și palmele.*

*Apoi încet, cucernic, fără să-și dea seama, se lăsă în genunchi, își coborî fruntea și-și lipi buzele cu voluptate de pământul ud. Și-n sărutarea aceasta grăbită simți un fior rece, amețitor...”*<sup>439</sup>

Această patimă extremă modelează comportamentul lui Ion, sub tirania unui puternic instinct, care generează o extraordinară vitalitate și energie, dar care este în același timp și generator de violență și brutalitate.

Obsesia pentru pământ este dublată în sufletul lui Ion de dragostea pentru Florica, unicul lucru care îl purifică și îi dă dreptul de a se numi „om”. Deși în subconștient, iubirea pentru Florica răspunde nevoii disperate de purificare a personajului, totuși, magnetismul cu care Ion este atras irezistibil spre această femeie are ca punct de pornire instinctul sexual, atracția erotică: „*Apoi Ion, brusc, ca o fiară, o cuprinse de subțiori și-i mușcă buzele. Florica se lăsă pe spate, moale, gemând ...*

*Tot a mea trebuie să fii tu, zise bărbatul pe urmă și Florica își legă năframa, gata de plecare. Să știi că fac moarte de om și tot a mea ai să fii!”*<sup>440</sup>

Cu toate acestea, seva care hrănește mlădița curentului naturalist în acest roman sunt scenele de violență aproape bestială, în care protagoniștii - bărbați sau femei - sunt deopotrivă victime și călăi. În acest sens, memorabilă este scena bății

---

<sup>439</sup> Liviu Rebreanu, *Ion*, Editura Casa Scânteii, București, 1979, p.45.

<sup>440</sup> *Ibid.*, p.85.



Anei de către propriul tată, scenă care pe lângă violența în sine pe care o emană, anihilează și devalorizează chiar și sentimentul patern: „Întocmai ca fiara care, cu privirea stăpânitoare, și-a amestecat prada, dar totuși spre a-și spori plăcerea sângeroasă, mai așteaptă un răstimp înainte de-a o zdrobi, tot astfel și Vasile Baci stătu pe ochi sorbind cu ochii deznădejdea Anei și ascultându-i strigătele îngrozite care îl întăreau ca niște îndemnuri vrăjmașe... În sfârșit, cu pași grei și rari, se apropie de ea, își înfipse mâna în părul ei și, cu o smucitură setoasă, o trânti jos. Apoi porni să-i care pumni în cap, în coaste, în burtă, cu o iușeală fulgerătoare, gâfâind și mugind [...] Măinile Anei, încrucișate, se sileau instinctiv să prindă loviturile crâncene care-i amenințau rodul păcatului. Și cizmele grele cădeau mereu, sfărâmându-i carnea zdrelită de ger, zdrobindu-i oasele. [...] Baci o lovea mereu, parcă tot mai nesăturat. Apoi ca să-i înăbușe vaietele o trânti cu capul în zăpada care se roși îndată de sângele ce-o podidi pe gură și pe nas, pe când pieptul ei tot mai horăia de gemetele neputincioase”.<sup>441</sup>

Coborârea lui Ion pe scara umanului este accelerată și de reacțiile violente ale acestuia, hrănite tot de instinct și materializate în scene de violență în care victime sunt atât soția sa, Ana, pe care acesta o lovește cu sânge rece, cât și George Bulbuc, soțul Floricăi. Moartea violentă a lui Ion, ucis de George, întregeste galeria scenelor dure care reflectă lumea putrezită sufletește a romanului: „Ion se prăbușise sub lovitura a doua care-i crăpase țeasta. Lovitura următoare n-o mai simți, precum nu simțise durere nici la cea dintâi”, „Auzi foarte lămurit vâjâind în aer ceva, simți o izbitură ascuțită în brațul drept, dar fără durere și urmată doar de o fierbânțea ciudată, care parcă-i topea creierii, [...] Și îndată începu să se târască din răputeri, sprijinindu-se pe mâna stângă, în ciuda suferințelor îngrozitoare care-i sfâșiau trupul. Gema cu gura încleștată și se târa mereu-mereu. Poate un sfert de ceas să fi ținut sfortarea crâncenă care-l duse până sub nukul bătrân de lângă gardul dinspre uliță. Mai avea vreo doi pași ca să ajungă la poartă. Sub nuc însă i se întunecă iarăși tot. Doar gemetele înăbușite se mai zvârcoleau în corpul crâmpoșit ...”.<sup>442</sup>

Deși materialul de viață folosit de Rebreanu în acest roman este realist, sondând viața țăranimii animate de obsesia pentru avere, ca optică și stil se afiliază naturalismului, deoarece alegerea detaliilor de întruchipare a subiectului sfidează uneori limita vulgarității și a trivialității.

Romanul *Ion* nu este singurul atins de tușele de culoare naturaliste, însă Rebreanu nu a dorit realizarea de scrieri complet naturaliste, ci a realizat o

<sup>441</sup> *Ibid.*, p.181-182.

<sup>442</sup> *Ibid.*, p.426-427.

împietire de motive și elemente cu caracter naturalist, din efervescența cărora a rezultat un substrat naturalist.

Astfel, *Ciuleandra*, romanul care face trecerea de la realism la naturalism, își propune să evidențieze ceea ce este obscur în realitate și în acest sens, mai multe elemente naturaliste sunt alese cu atenție pentru a sprijini realizarea unui tablou cât mai complex: patologicul, ereditatea, mutațiile și aventura instinctului, reacțiile complexe, comportamentele, accidentele și mutațiile hotărâtoare.

Tabloul operelor impregnate de culoarea naturalismului este completat de opera *Gorila*, în care obsesia demențială, elementul morbid, degenerescența, criminalitatea, dar și erosul devastator, marchează calea sinuoasă a unui asasinat ale cărui motive se află însă nu în ereditatea implacabilă, ci în scindarea sufletească, nesiguranța morală și economică.

#### IV.3.3.2. HORTENSIA PAPADAT-BENGESCU (1876 – 1955)

Urmând calea literară bătătorită deja de Liviu Rebreanu, Hortensia Papadat-Bengescu își țese, la rândul ei, întreaga operă în jurul unui nucleu bine precizat - disoluția sufletului omenesc. Însă, dacă Rebreanu se limitează la a dezgoli sufletul unor eroi elementari, mânați de instincte primare, care se manifestă prin orice gest, cuvânt, atitudine și acțiune, scriitoarea pătrunde în meandrele complicate ale unor ființe golate de fond sufletesc, dar ale căror „măști” sunt atât de dichisite, încât ar înșela și pe cel mai fin cunoscător al sufletului uman.

Într-o lume iluzorie, în care nimic nu este ceea ce pare și unde „măștile” frumos colorate se succed într-un ritm amețitor prin fața privirii scrutătoare a scriitoarei, aceasta coboară în abisul sufletesc al ființei umane, împletind în opera sa formula proustiană a introspecției cu metoda naturalistă a punerii sub microscop a unor procese patologice și cazuri de descompunere, toate pe fondul unui determinism mecanicist.

Fină observatoare a societății contemporane, scriitoarea plonjează în universul apocaliptic al burgheziei și moșierimii, pentru a-i pune sub lupă mecanismul de funcționare, insistând asupra ițelor subțiri, dar putrede, care o duc încet, dar sigur, spre prăbușire: falsitatea, ipocrizia, egocentrismul, mitomania, falsele aparențe, duplicitatea vieții, setea extraordinară de ascensiune socială și acumulare de averi, etc. Aceste elemente acționează ca niște râuri subterane ce reduc stabilitatea „solului” unei societăți aparent sănătoase, aruncând-o pe calea dezastrului.

Însă scriitoarea nu se limitează la a contura brațele „caracatiței” de trăsături negative și defecte care cuprind întreaga societate, căci ea imersează și mai adânc, direct în interiorul celulei de bază a societății – familia. Pentru a ilustra cât mai bine evoluția descendentă a societății vremii, Hortensia Papadat-Bengescu ne permite pătrunderea în interiorul familiei Hallipa, un mini-nucleu reprezentativ, dar care poartă în sine, la o scară redusă, întreg puroiul societății vremii. Însă, în afară de trăsăturile negative care își fac jocul în această lume falsă și care se regăsesc și în această societate la scară redusă, ni se înfățișează, practic, elementele esențiale și primordiale care au dat startul unei nesfârșite înlănțuiri de situații nefericite pe care s-a construit societatea bolnavă a perioadei interbelice – ereditatea, biologicul și fiziologicul.

Sub influența noilor descoperiri științifice ale sfârșitului de secol al XIX-lea și continuând linia literară inițiată de alți scriitori naturaliști, scriitoarea aduce în lumina reflectoarelor omul, dar omul dezgolit de toate „hainele” sau straturile de orice fel care îi ascund esența sufletească, permițându-i astfel reflectarea tuturor elementelor care se împletesc spre a defini umanul: biologice, psihice, morale și sociale. În încercarea sa de a îndepărta aceste „haine” grele, care împovărează și complică ființa umană, scriitoarea expune omul biologic, scoțând la iveală determinarea ereditară și fiziologicul cu deficiențe, care urmăresc și influențează omul pe întregul parcurs al vieții sale.

În familia Hallipa, boala aproape capătă dimensiunile unui personaj negativ real, care lovește necruțător în toate direcțiile, zdruncinând atât fizicul, cât și psihicul personajelor. Astfel, diversele afecțiuni fizice și dereglări psihice ale personajelor sunt capetele hidoase ale aceleiași Hidre implacabile, care asuprește întreaga familie: cancerul uterin al Lenorei, expectorațiile și ftizia prințului Maxențiu, perversiunile lui Mika-Lé, fondul maniacal al lui Rim, deviațiile sexuale ale Chirei, ulcerul gastric al Anei, septicemia Liei, frigiditatea Norei, hemofilia Madonei, tulburările cardiace ale lui Drăgănescu, schizofrenia Anetei Pascu, subdezvoltarea mintală a Siei, anemia și anxietatea copilului Ghighi, etc.

În ciclul Hallipa, studiul stărilor și evoluției malade, al declinului fizic, al slăbirii delicatului echilibru de procese care asigură viața, al deformării percepției limpezi a realului și al dereglării instinctelor nu se realizează doar din plăcerea de a întreprinde fișe clinice, ci ele sunt surprinse în complexitatea legăturilor lor și a urmărilor pe care le provoacă.

Cu atenția și profesionalismul unui chirurg, scriitoarea analizează microscopic și sistematic evoluția acestor procese și transformări fizice, redând uneori cu o acuratețe extraordinară chiar și senzații, impulsuri primite prin toate

simțurile, dar și detalii mai puțin plăcute, uzând de o obiectivitate și necruțare neobișnuite. Căci într-adevăr, acest univers este cuprins de spasmul unui senzualism ieșit din comun, de o sete avidă de viață, de a experimenta direct, prin simțuri, tot ce înseamnă pulsul vieții, stimulând în acest fel carnalul și visceralul. Însă întreg noianul de nuanțe ale trăirilor senzoriale sunt intens activate psihic, deoarece în scrierile Hortensiei Papadat-Bengescu, planul fizic, psihic și sufleteș se îngemănează strâns, până la suprapunere sau chiar contopire. Dereglarea psihică și morală sunt uneori justificate prin determinismul ereditar sau cauze fiziologice, dar în general, eroii scriitoarei sunt întruchipări ale unor suferințe care îi înjosesc și îi corup, căci în nici unul nu se întrevade măcar un licăr timid de spiritualitate, deoarece forțele care îi stimulează sunt doar instinctele și interesul material.

Frenezia vieții instinctuale și a senzualității duce inevitabil la încrucișări, mezalianțe, adultere, promiscuitate și degradare fizică și morală, iar eroii, aproape toți, nemijlocit sau prin alianțe, aparțin de trunchiul aceleiași familii, cu ramuri lungi și diverse, în care aceeași sevă întreține pulsația vieții.

În acest univers colorat și poleit al *high-life*-ului burghez, în care luxul, aparențele, politețea, riguroasa aplicare a uzanțelor burgheze, preocupările pretins elevate și artistice ale falșilor înstăriți zugrăvesc o pânză liniștitoare vizual, unde totul pare să fie sănătos și moral, „viermele” decăderii aruncă ființele umane în putreziciune și decadență. În acest spațiu întunecat, chiar și relațiile dintre oameni sunt derulate, prezentând anomalii, devieri tulburătoare, dezvăluind trăsături de cruzime, impulsuri de agresare și distrugere nemiloasă: neînțelegeri între părinți și copii, ură între frați, fete care coabitează cu unchi incestuoși, bogătași ce-și silesc nepoatele să le treacă prin așternut, etc. Toate aceste diformități relaționale trădează golurile afective imense ale personajelor, dereglarea lor psihică, insuficiența personalității acestora, precum și ofilirea funcțiilor lor sufletești, care laolaltă, le strivesc omenia și le condamnă la o permanentă stare de pândă, de alertă, de veghe, care le împinge inevitabil la țeserea a nesfârșite intrigi. Astfel, aceste handicapuri și deviații comportamentale nasc „monștri” umani, copleșiți de masivitatea viciilor în care își petrec existența și de obsesia senzualității și a experienței directe.

În această lume haotică, ce se îndreaptă vertiginos către dezagregare și pieire, alterarea biologică este percepută ca o dereglare psihologică, sub influența agenților fizici și morali.

## CAPITOLUL V.

### I. L. CARAGIALE - ÎNTRE CLASICISM ȘI REALISM-NATURALISM

#### V.1. Nașterea autorului din „spuma” clasicismului

Dualism, subtilitate, duplicitate, contradicție și criză interioară, personalitate suferind de scindare și dezbinare interioară - toate aceste atribute reprezintă cheia înțelegerii operei geniului literaturii române - Ion Luca Caragiale, care întocmai ca și marele „poet blestemat” - Charles Baudelaire, oscilează între păcat și ideal, între infernul patimilor și aspirația spre puritate. Diversele fobii de care suferea (*ex. de foc și de molime, în special holeră*), superstițiile sale, religiozitatea de primitiv, sensibilitatea neobișnuită (*ex. plânge în hohote la vestea că Eminescu a înnebunit*), nervozitatea sa, manifestată prin crize și chiar ieșiri violente (atunci când copiii îl deranjează în toiul procesului de creație artistică, nu ezită să-i apostrofaze violent: „Bag cuțitu-n voi! Știți că sunt nebun!”), schimbările bruște de stări (trecerea de la o mină indiferentă și o ținută lenevoasă la focuri malițioase în ochi, crispări ale feței, convulsii ale buzelor, schimonosiri duse până la „*maxima expresie a inteligenței răutăcioase*” (G. Călinescu), aparenta mitocănie și necioplire (care pe un fond munteano-balcanic, se sublimează în ironie și sarcasm), dar și efectul extraordinar al muzicii înalte asupra nervilor săi măcinați de veghe și boemă, spaima teribilă în fața suferinței fizice (paroxismul durerii fizice erau considerate durerea de dinți și nașterea unui copil) și a morții, toate acestea trădează la Caragiale conformația unui anxios, a unui „*sentimental irascibil care trece ușor de la gingășie la brutalitate*” <sup>443</sup>, a unei personalități lipsite de echilibru moral, pendulând între agonie și extaz. Liantul care armonizează toate aceste atribute este însă „*lenea, ca facultate constitutivă a temperamentului caragialian*” (P.Zarifopol), în virtutea spiritului meridional pe care îl întruchipează: „*Caragiale era un meridional leneș, înzestrat cu o inteligență și o fantezie hotărât supranormală. Toți acei cari s-au priceput să-l observe, vorbesc, în această*

---

<sup>443</sup> G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ediția a 2-a, revăzută și adăugită, Editura Minerva, București, 1988, p.492.

privință, la fel despre dânsul: risipa fantastică de spirit și imagini de care era capabil omul acela arăta neîndoios o viață internă de o neobișnuită intensitate. Neobosit la vorbă – singura hărnicie autentică a meridionalului – el suferea greu de criza persistentă la care supune compunerea scrisă. Scrisul este muncă, și munca-i lucru incomod, iar Caragiale ura incomodul cu cea mai senzuală violență. «Să stau în cămașă, cu picioarele goale, tolănit într-un port din miază-zi, și să țin trecătorii de vorbă cu povești», l-am auzit zicând, și cred că închipuirea lui era atunci ca mai totdeauna, exactă”.<sup>444</sup> Peste toate acestea tronează însă dimensiunile fundamentale ale personalității sale - uluitoarea inteligență critică (în opinia sa, inteligența nu trebuie să aibă un scop practic, obiectiv, ci să vizeze doar exercitarea în gol a unei facultăți autosuficiente) și luciditatea extraordinară, care îl determină să fie în permanentă veghe, simțindu-se parcă animat, inspirat și cenzurat de un „daimon” (Alexandru George) sau duh interior, care face parte din propria sa ființă. Aceste trăsături sunt dublate de ironia sa (născută în esență din dezgustul total față de „prostia, suverana prostie a oamenilor”), solitudinea meditativă, distanțarea scrutătoare, mintea sa vizionară, dar și de vitalitatea plină de neprevăzut și sociabilitatea sa manifestată prin prietenii legate cu oameni din toate mediile sociale și chiar capacitatea de a se adapta extraordinar de ușor de la mediul academic, la cel suburban, periferic, caracterizându-se astfel printr-un „cameleonism neegalat” (Șerban Cioculescu) - atribute ce ne poartă cu gândul la personalitatea lui Socrate, de la care Caragiale pare să fi împrumutat aceeași poziție de scriitor care sfidează și încearcă să detroneze „zeii cetății”, după cum a fost acuzat de contemporanii săi.

Mozaic de elemente asemănătoare și contrastante, de trăsături pozitive și negative, personalitatea lui Caragiale reprezintă un întreg caleidoscopic în care unitatea și diversitatea reprezintă cuvintele-cheie. Pătrunderea sensului operei caragialiene presupune înțelegerea personalității caleidoscopice a marelui scriitor, deoarece aceasta reprezintă piatra de temelie a operei sale, în care unitatea și diversitatea mai sus amintite își găsesc echilibrul perfect.

În încercarea de a descompune întregul operei caragialiene, constatăm existența unui amalgam de influențe, curente, stiluri și forme literare care îl conectează pe scriitor la marile transformări și frământări literare ale epocii, a căror influență s-a resimțit și asupra personalității și metodei sale literare.

Apariția lui Caragiale pe firmamentul literaturii române s-a produs într-un moment de răspântie în care scriitorii, din dorința de a realiza o literatură originală,

---

<sup>444</sup> Șerban Cioculescu, *Caragialiana*, Editura Eminescu, București, 1987, p.280.

încearcă să asculte glasul influențelor trecutului, dar în același timp să țină pasul și cu evoluția prezentului.

Punctul de plecare al evoluției literare a marelui scriitor se află în societatea literară *Junimea*, care între anii 1870-1890 devenea un reactiv critic la realitatea dominată de grotesc. Punct de convergență ideologică și politică, *Junimea* atrăgea multe spirite protestatere, fascinate de cultura literară și filozofică a membrilor săi, de alura boemă, de antipedantismul ședințelor, dar și scriitori convinși că obiectivele societății lui Titu Maiorescu răspund cel mai bine năzuințelor și protestelor lor. Din punct de vedere politic, societatea afișa o atitudine conservatoare și antipașoptistă (cu excepția lui Vasile Alecsandri), iar în estetică și politică, aceasta era produsul filozofiei germane. Identificarea inițială a scriitorului cu *Junimea* a fost urmată de încercările de a separa total scrisul acestuia de ideile cercului pe care l-a frecventat mai mult de un deceniu (din mai 1878 și până după moartea lui Mihai Eminescu), perioadă în care a legat câteva prietenii: cu Iacob Negruzzi, Petre Missir și Titu Maiorescu. Deși anumite procese-verbale din viața cotidiană, precum și discursurile politice păstrate cu sfințenie de junimiști au constituit o sursă de inspirație pentru Caragiale, influența directă a societății apare doar răzleț, în câteva schițe: *Reformă*, *Baioneta inteligentă*, *Boborul*. Aceste detalii ne poartă inevitabil cu gândul la părintele naturalismului, Émile Zola, care la rândul-i atrăsese în jurul său un grup de scriitori revoluționari și ale cărui opere se sprijineau în cea mai mare parte pe adevărate procese-verbale și anchete consemnate cu minuțiozitate și inspirate de variatele medii sociale prin care scriitorul hoinărea.

Personalitatea duală a scriitorului, mobilitatea sa, pendulările politice, gustul pentru paradox și soluții contradictorii, toate sunt reflectate în plan literar printr-o diversitate caleidoscopică de curenți, procedee, tonuri și idei, care gravitează în jurul câtorva contraste.

Principalul contrast care se desprinde din creația marelui autor este cel care opune **influența clasică și cea realistă**, din împletirea cărora rezultă un întreg armonios și echilibrat.

În jurul anului 1880, condițiile istorice particulare în care s-au dezvoltat societatea și cultura românească nu au permis existența unui clasicism românesc, ca o mișcare încheată. Deși influența clasicismului s-a manifestat sporadic încă de la începutul secolului al XIX-lea, se poate vorbi doar despre existența câtorva opere sau a unei faze clasicizante în activitatea literară a unui scriitor sau altul.

Primul contact al autorului cu curentul clasicismului s-a datorat unchilor săi - Costache și Iorgu Caragiale - care i-au fost maeștri și l-au îndrumat în pregătirea sa

literară, inițiindu-l în literatura clasică, în comedia italiană a secolelor XVI-XVII și în comedia de moravuri franceză. Corp de norme și reguli riguros constituite și aplicate, doctrina clasică își face simțită prezența în opera lui Caragiale prin câteva coordonate clasice.

Una dintre cele mai stricte reguli ale clasicismului se referă la încadrarea evenimentelor în 24 de ore, fără schimbarea locului acțiunii și fără intervenția unor acțiuni adiacente, puțin semnificative în perspectiva destinului personajelor – adică **regula celor trei unități**: de timp, de loc și de acțiune. Această regulă se reflectă și în teatrul caragialian, unde concentrarea în timp este prezentă în drama *Năpasta* (care respectă unitățile tragediei), în toate comediile (cu excepția piesei *O scrisoare pierdută*, unde acțiunea se concentrează pe intervalul câtorva ore sau al unei zile), în *Conu Leonida față cu reacțiunea* și în monoloagele *1 Aprilie* sau *Modern*. Preocuparea de a concentra și de a esențializa se reflectă peste tot, mai ales în crearea personajelor din comedii și dramă, personaje încărcate de semnificație tipologică și al căror număr este semnificativ: șapte în *O noapte furtunoasă*, două în *Conu Leonida față cu reacțiunea* (fără apariția slujnicei din final), trei în *Năpasta* (fără rolul lui Gheorghe) și unsprezece în *O scrisoare pierdută*.

**Rigurozitatea scrisului, logica expunerii și dorința de claritate** constituie alte coloane ale templului clasicismului pe care Caragiale se sprijină fundamental, urmărind să atingă în opera sa precizia, limpezimea, echilibrul și buna tehnică dramatică. Demonstrând adevărate calități de „constructor”, Caragiale prețuiește virtuozitatea tehnică, considerând tehnica teatrală drept piatra de temelie a oricărei creații. Tehnica teatrală de o mare siguranță a scriitorului cuprinde procedee vechi și verificate cum ar fi: *quiproquo*-ul, surpriza comică dar și tragică (*Inspecțiune*), dar și finalul de efect. Întreaga acțiune se declanșează și se desfășoară prin logica unor asemenea încurcături: tăblița bătută invers în *O noapte furtunoasă* sau nenumăratele pierderi și regăsiri de scrisori. Gama variată de procedee - mergând de la *quiproquo*, încurcătură, surpriză sau culminație, până la cele mai delicate nuanțe de comic lingvistic - este mereu subordonată ansamblului, constituind doar punctele de susținere ale întregii construcții. Tehnica teatrală rămâne tot timpul subordonată semnificației, devenind un element al “stilului potrivit” pe care îl căuta Caragiale. Acesta respinge cu vehemență un tip de teatru static și pictural, punând în practică o estetică a mișcării dramatice gradate, a culminației și a declanșării violente a deznodământului, atât în teatru cât și în nuvelele *O făclie de Paște*, *Năpasta* și *În vreme de război*.

**Evitarea amestecului tonurilor comice și tragice** adaugă o altă dimensiune clasică operei caragialiene. Tragicul, în forma sa pură, își face auzit glasul în



*Năpasta*, *Păcat* sau *O făclie de Paște*, în timp ce comediile sunt dominate de un registru care evoluează de la note comice la note satirice. Însă separația nu se menține până la capăt, deoarece unitatea tragi-comică cere uneori artistului împletirea celor două tonuri și nuanțarea comicului în schițarea unui portret (ex. în zbaterea lui Lefter Popescu împotriva destinului există un substrat amar, deși psihologia sa rudimentară și încăpățânarea ieșită din comun atenuează mult implicațiile tragice).

Diversitatea tipologiei sociale întregeste latura clasicizantă a creației caragialiene. Procedeul formulelor stereotipe - ticul verbal sau gestul caracteristic - tinde să accentueze o trăsătură dominantă a personajelor, favorizând astfel literatura de caractere. Aceste formule dobândesc eficiență prin adevărul și expresivitatea unei fraze: „*aveți puțintică răbdare*”, „*la unsprezece trecute fix*”, „*nu mă zgudui că amețesc*”, sau se concentrează uneori într-un singur cuvânt: „*rezon*”, „*curat*”. Într-adevăr, clasicismul cultivă categorialul, prototipul, exemplarul, reprezentativul, tipicul, respingând efemerul și accidentalul. Tehnica sa este caracterologia, tipizarea, ridicarea individualității la universal, umanitatea reducându-se la specimene generale, rezumate la un prototip unic: *homo universalis* sau *generalis*, omul abstract, universal, arhetip, model concentrat al esenței caracterului uman. Deși personajele caragialiene păstrează o dimensiune clasică, reprezentând caractere și tipuri umane, ele sunt totuși puternic ancorate în realitate și „*autenticitatea lor socială*” (Titu Maiorescu) este de netăgăduit. Astfel, ticul verbal și gestul caracteristic urmăresc, în primul rând, la Caragiale nu o trăsătură de caracter privită în generalitatea ei, ci conturarea unui personaj pus în anumite relații și fixat într-o epocă.

Doctrina severă, exclusivistă și austeră a clasicismului respingea **descrierile de interior, peisajul și lirismul**, sau cel mult accepta prezența discretă a acestora în creația literară. Locuința și mobilierul, indicii semnificative pentru conturarea microcosmosului personajelor, sunt acceptate doar pentru că indicațiile scenice o cer prin tradiție în vederea redării cadrului topografic al scenei (acest aspect este observat în piese, pentru că în schițe și nuvele lipsește cu desăvârșire). În schimb, acestea nu sunt în corespondență intimă cu sufletul omenesc, așa cum se întâmpla la Balzac, unde aceste elemente esențiale pentru a surprinde particularul omenesc, s-au dovedit o reflectare a sufletului personajelor.

În legătură cu decorul se găsesc și indicațiile scenice, care constituie un mijloc pe care clasicismul l-a redus la consemnarea intrării și ieșirii personajelor sau eventual a unui gest mai important. La această reținere a contribuit probabil și stadiul rudimentar al scenografiei care făcea inutile indicațiile amănunțite de decor,

dar mai ales lipsa de interes pentru localizare a curentului clasic preocupat de generalitate.

Portretistica fizică și descrierea în general ocupă puțin loc, caracterizarea fiind realizată dinamic, în principal prin dialog. Auditivă și nu plastică în primul rând, observația scriitorului surprinde totuși detaliul de decor și diferite gesturi care împreună surprind o ambianță. Culoarea sau evocarea istorică este și ea prezentă în *Kir Ianulea*, unde găsim descrierea caselor cerute samsarului de către Aghiuță, ajuns la hanul lui Manuc: „*Gândind astfel, cum a picat în București, a tras în miezul târgului, la hanul lui Manuc. Acolo, a chemat îndată un samsar și i-a spus să găsească fără zăbavă o pereche de case frumoase, cu încăperi multe pentru stăpâni, musafiri și slugi, la aer curat, cu grădină și fântână-n curte, cu pivnițe, bucătării, spălătorii, cu grajduri și șoproane, în sfârșit cu toate câte trebuiesc pentru așezarea cuviincioasă a unui negustor chiabur. La vreo câteva zile, casele erau și dereticate cu tot dichisul – niște case mari în mahalaua Negustorilor; și slugi peste slugi, și cai la grajd, și calești în șopron ...*”.<sup>445</sup> În opera lui Caragiale, detaliul care localizează nu se limitează la cel lingvistic, el împletindu-se uneori cu cel de decor.

În ceea ce privește **peisajul**, acesta, însuflețit și valorificat la maxim de romantici, a fost aplatizat apoi de realiști care, descriptivi prin excelență, l-au perceput și redat cu obiectivitate și impersonalitate. Acuzat deseori de a fi complet lipsit de sentimentul naturii, Caragiale susține că descrierile de natură și lirismul în genul epic nu trebuie să fie decât auxiliare, subordonate obiectivului principal. În ciuda amprentei unice pe care o lasă în sufletele romantice, în opinia sa, lirismul și broderia imagistică tulbură dramatismul și lezează trăinicia operei literare, „*așa cum ar face cârpaciul dacă ar coase de dragul aței, și nu al pingelei*” (I.L.Caragiale). În acest sens, el recomandă evitarea a trei elemente în epică: *natura însuflețită* și *natura moartă* (care prin descriptivismul lor, sunt apanajul picturii) și *lirismul*, aparținând tărâmului interiorității, subiectivității, afectului, simțirii, imaginației, adică modalitate de creație care contravine idealurilor moraliste ce impuneau obiectivitate și observație rece, minuțioasă: „*Pitorescul naturii însuflețite și moarte, precum și lirica, ele în de ele, așa cel puțin socotesc eu, fac obiectul altor arte decât arta povestită; și astfel, eu le cred numai niște ajutoare ale acesteia*” (în *Scrisoarea din noiembrie 1907* către Mihail Dragomirescu).

---

<sup>445</sup> Ion Luca Caragiale, *Kir Ianulea*, în *Opere 3. Nuvele, povestiri, amintiri, versuri, parodii, varia*, Ediție critică de Al.Rosetti, Șerban Cioculescu și Liviu Călin, cu o introducere de Silviu Iosifescu, Editura pentru Literatură, București, 1965, p.157.

Totuși, nu se poate spune că în opera lui Caragiale peisajul și natura sunt desconsiderate complet. Scriitorul reduce la minim modestul tribut rezervat acestei cerințe specific romantice, redând natura mai mult prin câte o notație sumară, ca indicație de decor la începutul schiței sau nuvelei (în virtutea acelorași cerințe de indicații scenice), cu scopul unic de fixare a momentului zilei. Spre deosebire de romantism, peisajul nu mai constituie la Caragiale mediul ambiant familiar, protector sau cadrul intim părtaș la tribulațiile sufletești ale subiectului. Natura ridică la Caragiale un zid despărțitor între ea și personaj, interzicând o interdependență de natură cosmică, intimă cu natura. În schimb, autorul azvârle ființa umană în arena societății, observând omul din perspectiva limitată a caracterului și moravurilor sale, precum și în legătura sa cu societatea: omul de la munte, de la deal, de la șes, de la Dunăre, etc. Natura nu participă activ la plămădirea omului, ci se oferă personajului spre a fi folosit ca simplu decor, ca și moment al zilei, climat agreabil sau neprielnic, în legătură intimă cu fiziologia ființei umane, însă nu și cu psihologia sa. Adept convins al inutilității și redundanței scenelor din natură, Caragiale nu s-a simțit niciodată conectat la sentimentul naturii. Mai mult decât peisajul în sine, variațiile meteorologice, capabile să estompeze sau să accentueze sentimentul degajat de tablourile naturii, sunt cele care fac să vibreze până și cele mai fine corzi ale unei veritabile firi meteo-sensibile ca și cea a scriitorului. Toate aceste variații sunt traduse în operă prin notarea unor fenomene meteo negative, uneori excesive, specifice climei noastre continentale, care dobândesc caracterul unor precise buletine meteo. Deși cu greu se poate vorbi de tablouri de natură propriu-zise, punctul culminant al reflectării sentimentului naturii în opera caragialiană se manifestă în *Năpasta* (scena III, act II), prin scena povestită de Ion nebunul.

În opera sa *Caragialiana*, Șerban Cioculescu realizează o clasificare a modalităților în care natura este reflectată în creația caragialiană, conturând patru categorii:

- 1) *Natura prezentă doar prin indicații sumare, ca de decor*: în *Păcat* (fixarea momentului acțiunii: zorile), *O făclie de Paște* (situarea în spațiu a hanului lui Leiba Zibal), *Om cu noroc* (prezentarea unui instantaneu de noapte de septembrie), *La conac* (existența senzațiilor vizuale de lumină, de transparentă, alături de senzații auditive sumare), *La Hanul lui Mânjoală* (furtuna care provoacă rătăcirea în noapte a tânărului); <sup>446</sup>

---

<sup>446</sup> Șerban Cioculescu, *Caragialiana*, Editura Eminescu, București, 1987, p.76-77.

- 2) *Natura văzută din perspectiva sensibilității climatice*: în ***O făclie de Paște*** (unde Caragiale îi împrumută lui Leiba Zibal propriile senzații stenice: “La căldura soarelui de primăvară, care începuse să încingă fața mlaștinilor, o moliciune plăcută cuprinse nervii omului ...”), în schița ***Ultima oră*** (manifestarea sensibilității lui Caragiale față de frumusețea naturii, prezentând parcul de la Sinaia), ***Petițiune*** (panică în previziunile meteo: “Toată noaptea a bântuit căldura apăsătoare și acum pe un cer senin a răsărit soarele, amenințând cu groaznică dogoare. Ce are să fie peste zi?”), ***Situațiunea*** (prezența sentimentului stenic de relaxare: “A fost o zi îngrozitor de fierbinte. Tocmai pe la unu după miezul nopții parcă s-a mai potolit puțin cuptorul, parcă începe să mai poată respira omul ... Să respirăm.”); ***O cronică de Crăciun***: “Și afară-i grozav ... și plouă și ninge, și pică, și-ngheață ... O zloată cumplită ... Un vițor nebun ... O vreme de prăpăd!” și în ***Calul Dracului***: “Nici prea cald, nici prea răcoare; de vânt, nici suflare...”; diferite aspecte ale Bucureștiului cu împrejurimile sale sunt prezentate în ***O plimbare la Căldărușani*** și ***Palatul Cotrocenilor*** (unde autorul își manifestă o nemulțumire de ordin arhitectonic și sanitar);<sup>447</sup>
- 3) *Natura fizică cu elemente de pasișă*: în ***Noaptea Învierii*** (tema ciclicității renașterii naturii), în ***Smărăndița*** și în basmul postum ***Dădămult..., mai dădămult***; în mod straniu, descrierea peisajului ascunde uneori elemente ironice, parodice, atunci când aceasta se produce în mod deliberat cu emfază: “aurora cu degetele trandafirii”;<sup>448</sup>
- 4) *Tablouri de natură supradimensionate* în raport cu concizia specifică notațiilor peisagistice caragialiene: în ***Caut casă***, ***Între două povețe***, ***O zi solemnă***, ***Grand-Hotel «Victoria Română»*** (avertisment categoric asupra neaderenței autorului la sentimentul naturii), ***Monopol*** (tablou dinamic, bulversant, care se identifică o stare sufletească în sine).<sup>449</sup>

## V.2. Alunecarea pe panta realismului

Deși creația caragialiană se sprijină pe anumite coordonate clasice, încet-încet, aceasta alunecă în sfera **curentului realist**, prin respingerea anumitor reguli clasice și receptivitatea față de puternica influență a acestui nou curent, apărut în Franța în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Întocmai ca și literatura franceză,

<sup>447</sup> *Ibid.*, p.77-78.

<sup>448</sup> *Ibid.*, p.78.

<sup>449</sup> *Ibid.*, p.78-80.

literatura română a acelei vremi reprezintă oglinda în care se reflectă toate evenimentele și stările de după 1860, încercând să armonizeze amalgamul de tendințe, limbaje și tonuri foarte diferite, specifice acestei epoci. Într-o perioadă în care oboseala, frustrarea sau chiar revolta determinate de condițiile socio-politice bulversante mocnesc în sufletele artiștilor, acestea se revarsă în literatură sub forma tăioasă a sarcasmului și a poantei revuistice. Ca semn al răzvrătirii în fața realităților, scriitorii nici nu deplâng și nici nu denunță direct putregaiul din lume, ci lovind în genurile literare consacrate, aduc în lumina reflectoarelor genuri literare periferice (ex. genul revuistic, spectacolul de revistă, cântecul comic), care se pretează cel mai bine la aluzii politice și la replici pline de sarcasm sau chiar fățiș batjocoritoare. Primind în plin șocul prefacerilor vremii și cuprinși de o sete nestăvilită de schimbare, scriitorii români se precipită în demersuri literare care se dovedesc de cele mai multe ori adaptări, imitări, plagiate sau improvizări lipsite de valoare.

În contextul unei literaturi de sfârșit de secol al XIX-lea considerată de Caragiale „spanac” (în *Moftul român*) și comparată de acesta cu o ladă uriașă lăsată moștenire de un bătrân maniac, în care vechiturile și gunoaiile coexistă cu obiectele prețioase<sup>450</sup>, scriitorul face apel la integrarea binemeritată a culturii române în cultura occidentală, însă ținând cont de idealul de creație al națiunii.

Deși clădit pe o temelie clasicistă foarte rezistentă, întregul templu literar caragialian este reflexul unui act de răzvrătire, care vizează expunerea „faunei umane” prin intermediul unei literaturi originale: „*Lucrările tânărului dramaturg sunt esențial realiste. El este cel dintâi care a îndrăznit să pună pe scena noastră acest gen atât de persecutat chiar și în străinătate*”.<sup>451</sup> Caragiale, proiectându-se pe sine în miezul creației sale literare, „frământă” un nou tip de literatură, unde fiecare regulă clasică este încălcată sau diluată prin adăugarea de noi „ingrediente” sau valențe realiste, care servesc mai bine scopului propus. Deși profund contestată la începuturile sale, literatura caragialiană a reușit să coaguleze o tendință coerentă în haosul și confuzia literară a sfârșitului de secol al XIX-lea: „*Succesul obținut, însă, a fost așa de mare, încât făuritorii de fraze pline cu deșertăciuni morale, patriotice*

---

<sup>450</sup>Alexandru Călinescu, *Caragiale sau vârsta modernă a literaturii*, Ediția a 2-a, revăzută, Institutul European, Iași, 2000, p.67.

<sup>451</sup> Articolul *Ion Luca Caragiale, autor dramatic*, publicat în aprilie 1885 de Stemi (Ștefan C.Michăilescu) și Niger (N.G.Rădulescu-Niger), în *I.L.Caragiale în conștiința contemporanilor săi*, Antologie, stabilirea textelor, note și comentarii, prefată, notă asupra ediției, indice de Rodica Florea și Stancu Ilin, Editura Minerva, București, 1990, p.89.

și naționale, văzând că prețul marfei lor scade la acela al vechiturilor bune de aruncat în gunoaie, - își perdură chilimbrea cu desăvârșire”.<sup>452</sup>

Astfel, saturat de sentimentalitatea excesivă și de mecanica prea elementară și rigidă a literaturii, scriitorul răstoarnă ierarhia consacrată a genurilor literare, încălcând astfel una dintre cele mai severe reguli ale clasicismului. Constituind trăsătura cea mai vizibilă a textului literar caragialian, **melanjul original de forme și stiluri literare** degradează genurile considerate înalte, propulsând în schimb literatura inferioară. Recuperând și absorbind în structura sa interioară forme literare simple (ex. anecdota, foiletonul, cazul de jurnal), acest amestec conferă textului un caracter eclectic, dar și complexitate.

Sondând profunzimea stilurilor și formelor literare, constatăm că procesul de combinare a acestora și de consacrare a formelor minore se declanșează la nivelul cuvintelor. Deși la baza pregătirii sale se află un curs clasic de retorică - *Cours français de Rhétorique*, scriitorul se îndepărtează și mai mult de rigorile clasice prin adoptarea unui limbaj flexibil, original și extrem de variat, inspirat de numeroasele locuri pestrice pe care acesta le frecventează. Mare iubitor de oameni și cu o sensibilitate extraordinară față de particularitățile fonetice, lexicale și sintactice, Caragiale se autoexilează temporar în diferite medii sociale, unde ascuțindu-și la maxim auzul, surprinde dialoguri, limbaje și graiuri variate, pe care le transplantează în operele sale. Despuat de arabescurile și ornamentele atât de plăcute auzului romantic, dar și de sobrietatea clasicismului, limbajul caragialian ni se dezvăluie în plenitudinea oralității, simplității și necuviinței sale. Lipsit de orice formă de reținere, Caragiale cultivă diferite tipuri de graiuri (ex. cel ardelenesc sau cel moldovenesc); limbajul vechi al '48-ului, ale cărui formule și lozinci sunt rostite cu prețiozitate; limbajul rafinat, presărat uneori cu latinisme (în jargonul politic liberal), franțuzisme, grecisme și neologisme adesea pocite; limbajul oral și agramat; dar și imitația (vorbind despre personaje în propriul lor limbaj). Lipsa totală a tabuurilor verbale, confruntarea în textul literar a unor zone literare și non-literare, inflația de perifraze care încearcă să suplinească indirect cuvintele necuvenite, amestecul de cuvinte cu origine și funcție diferită, toate aceste elemente destabilizează limbajul, produc „*tot felul de pete dizgrațioase și absurde*” (Paul Zarifopol), producând efecte comice și uneori, grotești.

Ideea care străbate ca un fir roșu opera caragialiană este **împletirea literaturii consacrate, oficializate cu paraliteratura**, ca urmare a însuflețirii unor fapte banale, a unor nimicuri din viața cotidiană, în binecunoscuta tendință

---

<sup>452</sup> *Ibid.*, p.89.

naturalistă. Pe parcursul întregii sale vieți, Caragiale „a văzut enorm și a auzit monstruos”, căci pasiunea extraordinară de a se pierde prin mulțimea multicoloră și de a-i asculta tumultul interior i-a ascuțit simțurile, determinându-l să plece urechea la farmecul celor mai neînsemnate lucruri și fapte, reunite toate sub denumirea generică de *mofturi* (Alexandru Călinescu) și exprimate prin titluri ca: *Instantanee*, *Felurimi*, *Gogoși*, *Una-alta*, *Zig-zag*. ”Șoaptele” ispititoare ale acestor nimicuri l-au făcut pe scriitor să întrevadă în fiecare dintre ele un potențial artistic care să își găsească desăvârșirea în interiorul literaturii „canonizate”. Reconfigurarea literaturii caragialiene prin absorbția faptelor decupate din realitate corespunde, conform aceluiași Alexandru Călinescu, unui fenomen esențial semnalat chiar și de teoria literaturii, și anume faptul că o epocă literară presupune coexistența mai multor epoci <sup>453</sup>, dintre care una se impune în fața celorlalte, pe care le menține în subsidiar. Această ordine inițială poate fi tulburată în orice moment, când formele inferioare le sfidează pe cele impuse, „canonizate”, învingându-le și luându-le locul. Teoreticianul Tomașevski oferă lămuriri suplimentare în legătură cu modul de anihilare reciprocă a celor două categorii de forme literare: urmând întocmai formula evolutivă a unui organism viu, genurile înalte se nasc, trăiesc, se dezvoltă și pierd definitiv, prin răpunerea lor de către genurile inferioare, fie își continuă existența sub o altă formă, prin asimilarea acestora de către genurile „joase”.

Cel mai de seamă gen periferic sau extraliterar la care trebuie raportată literatura lui Caragiale este *discuția*, care aparține sferei comunicării umane, având întotdeauna un caracter practic și temporar, spre deosebire de textul literar, care este fixat în scris, lipsit de un scop imediat, în afara lui. Anulând caracterul exclusivist al textului literar, autorul deschide larg porțile acestuia, permițând tuturor să contribuie la îmbogățirea sa prin intermediul glumelor, poantelor, bancurilor, anecdotelor, vorbelor de duh sau a celorlalte “specii” neacreditate ale activității orale. În acest scop, Caragiale a transferat în textele sale o mare cantitate de fragmente ale limbajului oral, jurnalistic, politic, administrativ (*C.F.R.*, *Proces-verbal*) sau juridic (*Justiție*, *Art.214*, *Secția corecțională*). Mai mult decât atât, ca adversar înverșunat al prostiei omenești, Caragiale a avut chiar inedita inițiativă de a colecționa enormități tipografice (greșeli de tipar din publicații sau romane), precum și absurdități amuzante din anunțuri, articole, notițe, broșuri, toate adunate și păstrate cu grijă. În ceea ce privește temele de discuție, sugerate chiar de personaje, ele nu scapă influenței noutăților epocii: viitorul industriei, neajunsurile

---

<sup>453</sup> Alexandru Călinescu, *Caragiale sau vârsta modernă a literaturii*, Ediția a 2-a, revăzută, Institutul European, Iași, 2000, p.22.

sistemei constituționale, progresele din domeniul electricității, microbii, cometa, Wagner, Darwin, Panama, spiritism, fahirism, etc.

Pe o treaptă superioară a construcției eclectice caragialiene își revendică dreptul la exprimare o întreagă panoplie de istorioare sau „snoave” (*Fără noroc* - snoavă populară, *Minciună* - cu subtitlul *Din snoavele populare*, *Poruncă domnească*, *Meteorologie*, *Tardivitate*), povești sau basme (*Calul dracului*, *Poveste de Paști*, *Poveste*, *Olga și spiriduș*), povestiri orientale (*Lungul nasului*, *Pradă de război*, *Pastramă trufanda*), legende indice (*Apa blagoslovită*) și nu în ultimul rând, diverse cronici care propun fie fantezii pseudo-științifice (*Cronica fantastică*, *Cronica sentimentală*, *Cronica fantezistă*), fie teorii astrologice și spiritiste (*Eclipse*, *Spiritism și telepatie*, *Calendar*, *Mediul spiritist*, *Cometa Falb*, *Către spiritiștii români*). Fascinația descoperirilor și invențiilor științifice ale vremii îl împresoară și pe Caragiale care, pe lângă teoriile din cronicile mai sus menționate, emite o serie de idei năstrușnice cu un suport mai mult sau mai puțin științific: *Zigzag* (ideea răzuirii Carpaților), *Moftangii* (ideea iluminatului public pe bază de licurici), *Varietăți literare*. *Canard - rățoi* (o demonstrație a cruzimii rafinate a omului și de preparare a pateului de „foie-gras”), *Una-alta* (o analiză științifică a efectelor căldurii), *Zgomotul* (poluarea sonoră și efectele sale negative: tulburările psihice și reducerea speranței de viață).

Cele mai puternice efecte comice rezultă din modificarea intenționată a limitelor între care se păstrează de obicei textele, din întâlnirea registrului oral minor cu cel consacrat, atunci când “scrisul” ar trebui să fie educat, înalt, serios, în timp ce “vorbitul” rămâne minor, neacreditat, comic, trivial. În *Momente*, Caragiale reciclează tăietura de ziar, reportajul, anunțurile de mică publicitate și rubrica ultimelor știri (*Depeși telegrafice*, *Importantism*, *Prospătură*, *Ultimele gogoși calde* (*Serviciul telegrafic particular*), tabelul de cifre statistice și carnetul „mondain”, procesul-verbal, telegrama (*Telegrame*, *Urgent*), biletul și toate tipurile de scrisori (ex. de amor, de recomandare, de intervenție sau chiar anonime: *Lanțul slăbiciunilor*, *Infamie*, *Dascăl prost*, *Antologie*, *1 Aprilie*). Procedeu literar utilizat și în clasicism, *scrisoarea* reprezintă la mijlocul secolului al XIX-lea un mijloc esențial de exprimare a raporturilor umane, un lucru comun fiind publicarea unor exemple de epistole caraghioase în almanahurile și calendarele acestei perioade.

Inspirat de revistele umoristice, calendarele și publicațiile epocii, scriitorul împletește toate formele de exprimare scrisă și orală pentru a le transforma în literatură: reclama, anunțul în vagoanele de călători („*A nu se pleca în afară*”, „*A nu se scuipa pe covoare*”), rețeta de utilizare a unei alifii („*A se spăla întâi bine cu săpun partea, apoi a se unge și a se lega cu cârpă curată – după povață*”),



inscripția murală („*A nu se face murdării pe zidul casei mele*”), regulamentul de comportament într-o berărie, la Moși („*A se plăti la moment. A nu se vorbi vorbe proaste*”), meniul unei mese copioase, etc. Inspirat de repertoriul microcosmosului cafenelei, în care își exersa calitățile de fin observator al speciei umane, Caragiale folosește una dintre formele „clasice” și pretins elevate ale discuției - *teoria*, care însă în textele sale pare ca o formă degradată și a unui text academic, datorită apelării la termeni și abstracțiuni care greșit înțelegi, pretind că pot explica totul (ex. teoria criminalului din *O făclie de Paște* sau teoria armoniei sufletului din *Păcat*).

Conformându-se normelor realismului, latura artistică este surclasată la Caragiale de latura științifică sau filozofică. Refuzând ornamentul artistic și rupându-se de normele scrisului frumos și convențional, scriitorul se lasă pradă fenomenului de limbaj comun al epocii, optând pentru limbajul viu, desprins din realitate.

Deși un curs de retorică fusese „*prima țâță de la care am supt laptele științei literare*”<sup>454</sup>, Caragiale se desprinde total de normele retoricii și de stilurile consacrate, pornind în căutarea „*stilului potrivit*”, care se mulează pe idee. Frământările literare ale scriitorului s-au materializat în întrebarea fundamentală care a furnizat scânteia întregului articol *Câteva păreri: „Artă pentru artă? sau artă cu tendință?”*<sup>455</sup>. Stârnind aprige polemici de-a lungul vremii, întrebarea nu are un răspuns sigur și părtinitor, fiindcă în opinia lui Caragiale, importanța genului literar pălește în fața talentului, scânteia divină care dă valoare operei literare: „*O operă de artă este o ființă, căreia însuflătorul de viață nu este, nu poate fi decât talentul. Fără această flacără de viață, flacără mai misterioasă și mai nedefinită decât chiar razele lui Roentgen, poți căpăta lucruri artificiale, nu opere artistice, și nimic nu e mai altceva, față cu artisticul, decât artificialul*”<sup>456</sup>, sub atenta coordonare a unei minți luminate. Transpunând în cuvinte întreaga simfonie de trăiri declanșate de vibrarea coardei sensibile a omului, talentul dă viață operei literare, reușind să ofere „*formula de comunicare intelectuală exactă a simțirii ce ne-au produs-o împrejurările materiale*”<sup>457</sup>. Natura este generoasă cu întreaga specie umană, oferind tuturor ființelor bucuria „iritării” în fața spectacolului său, însă doar cei privilegiați sunt capabili să-și manifeste expresivitatea prin turnarea conținutului sufletesc într-o formă materială: „*A crea – a apuca din haosul inform*

---

<sup>454</sup> Ion Luca Caragiale, *Câteva păreri*, în *Publicistică și corespondență*, Editura „Grai și suflet – Cultura Națională”, Ediție îngrijită de Marcel Duță, București, 1999, p.137.

<sup>455</sup> *Ibid.*, p.124.

<sup>456</sup> *Ibid.*, p.125.

<sup>457</sup> *Ibid.*, p.127.

*elemente brute, a le topi împreună și a le turna într-o formă, care să îmbrace o viață ce se diferențiază într-un chip absolut hotărât de tot ce nu este ea – aceasta este puterea naturii și a artistului*”.<sup>458</sup> Închegat într-o idee sau intenție călăuzitoare, acest conținut sufletesc își va căuta forma ideală de manifestare, cea care să-l pună cel mai bine în valoare, căci „*intențiunea – aceasta este esența vieții; expresia este numai organismul ei material*”<sup>459</sup> și asta în virtutea unei legi fundamentale care impune „*potrivirea organelor cu viața, în natură – potrivirea expresiunii cu intenția, în artă*”.<sup>460</sup> În aceste condiții, căutarea perfecțiunii de stil este zadarnică, stilul ideal fiind de fapt „*stilul potrivit*”, cel care armonizează forma exterioară, materială cu neastâmpărul valurilor sufletului, sugestiv asociat de Caragiale cu „*bobul de rouă: o înfîmă oglindă sferică cu conștiința absurdei adâncimi proprii – în afară-i și-nainte-i, ori încotro, infinitul mare; înăuntru și d-a-ndăratele, infinitul mic. Între aceste două infinituri, între aceste două lumi, e o ciudată și grozavă deosebire: pe când infinitul mare este ideal, deși palpabil, infinitul mic este singurul real, deși impalpabil. Căzând din înălțimi, oglinda de rouă, în drumul ei, schimbă perspectiva interioară după punctele liniei sale de cădere: asemenea și sufletul nostru, în trecerea-i, schimbă în adâncimile sale lumea dinăuntru după schimbările lumii dinafară. Câți stropi de rouă între cer și pământ, atâtea oglinzi mișcătoare și atâtea ceruri; asemenea, câți oameni, atâtea suflete și tot atâtea lumi*”.<sup>461</sup> Neastâmpărul și cameleonismul naturii imprimă sufletului mișcări neconținute, care impun ritmul în interiorul stilului și prind într-o înlănțuire atemporală triada ce însuflețește opera literară: sufletul - „*orga misterioasă*”, lumea - „*titanul care preludează fără un moment de repaus până ce orga pierde puterea de a mai scoate măcar o notă*” și artistul - gnomul care furișându-se pe lângă degetele maestrului, „*joacă de colo până colo pe complexa claviatură*”.<sup>462</sup>

În virtutea unei mecanici textuale noi, scriitura caragialiană, suprapunând o colorată latură pitorească, romanțioasă peste un strat filozofic și politic solid, ne dezvăluie o structură pe mai multe niveluri, venind în întâmpinarea cititorului cu o ofertă de participare multiplă, concretizată prin „*jocuri cu mai multe strategii*” (Florin Manolescu). Preocupat de înțelegerea de către cititori a sensului operei sale, Caragiale oferă o semantică în mai multe trepte, permițând fiecăruia, în funcție de calitățile cognitive și capacitatea de analiză, să se implice în deslușirea mesajului textului, descoperind astfel, în grade diferite, semnificații, personaje, construcții

---

<sup>458</sup> *Ibid.*, p.131.

<sup>459</sup> *Ibid.*, p.130.

<sup>460</sup> *Ibid.*, p.130.

<sup>461</sup> *Ibid.*, p.139.

<sup>462</sup> *Ibid.*, p.141.

sau ritm. Atras în jocul caragialian, nici un cititor nu părăsește universul operei nelămurit, deoarece nivelurile de comprehensiune sunt organizate astfel încât fiecare accede până la nivelul la care capacitățile personale îi permit să o facă. În cazul textelor caragialiene cu ofertă multiplă de participare, care impun și un anumit grad de competență culturală, indiciile sunt dozate și se află întotdeauna la îndemână, perceptibile de către oricine, iar deslușirea mesajului textual prin interrelaționarea acestora decurge nu dintr-o lectură pe verticală, la diferite niveluri de adâncime, ci prin alăturarea unor planuri care de obicei se exclud. Personalitate subtilă, care oscilează permanent între impulsul de a se dezvălui suflătește în fața publicului (ceea ce ar fi fost mult prea direct) și acela de a-și exprima mesajul prin vocea dogită a unor argumente de teorie literară (riscând să ridice astfel discuția în abstract), Caragiale reușește să atragă cititorul în jocul palpitant al descifrării unor mistere, ale căror „chei” sunt ascunse sub faldurile bogate ale simbolurilor, parabolelor sau pildelor.

În a doua jumătate a secolului al XIX-lea, apariția realismului este strâns legată de o atitudine de renegare a moștenirii clasice sau romantice. Este momentul când, odată cu conștientizarea importanței crescânde a factorului economic, a determinismului și apartenenței de clasă, literatura se avântă către realitate, fapt care dăunează grav caracterului său artistic. Deși în urma mișcării de afirmare națională, literatura română începe să slăbească lanțul rigidității găzduind procedee estetice contradictorii, totuși, în această perioadă, creionarea anumitor tipuri umane se dovedește încă tributară clasicismului.

Veriga de legătură a literaturii române cu realismul o constituie așa-numitele „fiziologii” (cultivate de Mihail Kogălniceanu și Costache Negruzzi), gen de literatură manifestat cu precădere în literatura franceză, între anii 1830-1850. Produs al dezvoltării științelor, dar mai ales a fiziologiei (după cum sugerează și denumirea sa), acest procedeu își alege ca unealtă observația de moravuri, pe care nu o aplică unui personaj individualizat, ci unui individ perceput ca reprezentant al unui mediu social, pe care îl analizează până în cel mai mic detaliu din perspectiva fizionomiei, veșmintelor, înfățișării, comportamentului și a dinamicii sale exterioare. Scriitorul acestui gen devine un fiziolog al societății, care proiectându-și eroii în situații bine ticluite, urmărește să ofere o frescă amplă a mediilor sociale supuse analizei.

Sub impulsul literaturii franceze și a spiritului pozitivist, Ion Luca Caragiale se leapădă de coordonatele clasice, devenind **zenitul literaturii române realiste** din secolul al XIX-lea. Din punct de vedere al esteticii sale, scriitorul aparține realismului, deși acesta nu a urmat în termeni rigizi normele acestui curent.

Elementul cel mai frapant, care a declanșat și schimbarea de optică estetică a scriitorului, este crucificarea definitivă a atemporalității clasicismului, prin uimitoarea capacitate de a sesiza mișcarea socială, de a oferi societății „o oglindă perfidă pentru chipurile ei nefardate” (Șerban Cioculescu), de a surprinde spasmele epocii și marile prefaceri ale liberalismului (cei 12 ani de guvernare I.C.Brătianu). Înmuierea penei scriitorului în realitățile vremii devenise brusc o condiție a unei opere de artă de succes: „ultimul cuvânt al artei nu poate fi decât ori cauzalitatea sintetică, ori palpitarea la suferințele lumii actuale și la năzuințele unei lumi viitoare, în care „răi n-or să se nască și proști n-or să mai fie!”<sup>463</sup> Sugestivă în acest sens este apologia făcută de Caragiale romanului, genul capabil să transfigureze cel mai bine lumea materială: „romanul e viața, nu a unui individ, ci a unei societăți întregi, cu tot cortegiul ei de necazuri, de porniri, de devotamente, de meschinării, de dragoste, ură, răutate, bunătate, invidie, admirație, de josnic, de sublim, de brutal, de eteric, de egoist, de altruist, în fine, toate variațiile de cari sufletul omului, în virtuozitatea lui cunoscută, este capabil. Îl avem romanul, și îl avem cu succes, ne putem mândri că posedăm astăzi în limba noastră această epopee modernă, oglinda fidelă a societății”<sup>464</sup> Punând în lumină o viziune realistă și o poetică originale, Caragiale nu se limitează la simpla zugrăvire a lumii exterioare, înțelegând realismul ca o experiență subiectivă declanșată de palpitarea sufletului scriitorului în fața spectacolului social și uman. Inconstanța raportului dintre scriitor și lume se datorează varietății materialului brut existent, pe care după un răgaz de detașare necesar contemplării, autorul îl disecă, îl amestecă, pentru ca în final să-l recompună conform propriei sale viziuni. Refuzând transcrierea întocmai a realului, Caragiale cerne acest material prin filtrul propriei sale personalități, redând cu acribie și finețe atât fațetele strălucitoare, cât și cele obscure ale lumii materiale, cu scopul de a dezvălui misterul ființei umane surprinsă în noi ipostaze. În ciuda familiarității cu care ne întâmpină deseori, precum și a bogăției de detalii și a concreteții sale, realismul ascunde eterna dramă a scriitorului preocupat de misterul existenței și de căutarea unui sens al vieții într-o realitate nouă, atinsă de plaga materialismului.

Unul dintre pilonii de rezistență ai realismului caragialian - *aluzia la faptul de actualitate*, datorată în principal activității sale de gazetar, îl apropie pe scriitor din nou de Zola, prin notarea fugară a unor situații, replici sau frânturi de dialoguri,

---

<sup>463</sup> I.L.Caragiale, *Literatura și artele române în a doua jumătate a secolului XIX*, în *Publicistică și corespondență*, Editura „Grai și suflet – Cultura Națională”, Ediție îngrijită de Marcel Duță, București, 1999, p.96.

<sup>464</sup> *Ibid.*, p.95.

care vor fi ulterior prelucrate și redactate sub o altă formă în teatru sau în schițe (ex: *O noapte furtunoasă* mai are ca sursă de inspirație și o pățanie din tinerețe a scriitorului, în *Conu Leonida față cu reacțiunea* – „legea de murături” e inspirată din replica unei bătrâne la judecată). Intuind potențialul și virtualitățile acestor „nimicuri” din viața cotidiană, Caragiale le adună cu perseverența unui colecționar înrăit, în speranța că odată, acestea vor genera adevărate opere artistice. Realitatea forțează însă granițele formelor voalate de revărsare în operă, fiind transcrisă fie mai subtil, doar prin sugerarea unui subiect (ex. în *O scrisoare pierdută*, piesa poate avea ca punct de plecare divergențele iscate în jurul revizuirii din 1883 și a conflictului dintre stânga liberală, condusă de C.A. Rossetti, și conducerea brătienistă), fie direct, prin reproducerea ei fidelă (ex. situația din *Tempora*, unde tribunul Coriolan Drăgănescu, cocoțat pe statuia lui Mihai-Bravul, este împresurat de vardiști care vor să-l dea jos, are drept model o întâmplare din anul 1874).

Estetica sa este cea a unui realist perfect conștient, care lansându-se cu toată puterea în vâltoarea lumii, îi smulge acesteia masca iluzorie, transformându-și opera într-un „un reflex al bunului-simț față de abaterile timpului său de la judecata dreaptă” (Șerban Cioculescu). Actor, dar mai ales spectator neobosit al lumii pestrițe a sfârșitului de secol XIX, Caragiale decupează din acest tablou omul, ale cărui moravuri și caracter sunt evidențiate prin legăturile sale invizibile cu mediul familial, educațional, dar mai ales cu societatea. Urmărind fascinat evoluția „animalului politic” (Aristotel) în cadrul „cetății” (ex. în trilogia sa comică: *O noapte furtunoasă*, *Conu Leonida față cu reacțiunea* și *O scrisoare pierdută*), scriitorul își articulează întreaga operă literară în jurul creionării a unui număr cât mai mare de caractere care întrețin procesul de degradare a moravurilor și a relațiilor patriarhale. Astfel, Caragiale este un moralist, un „Molière al României” (B.P. Hașdeu), obiectul artei sale fiind acela de a reprezenta „împrejurările izvorâte din felul particular al atâtor suflete și minți, asemănătoare, în general, cu ale noastre” (în scrisoarea către M. Dragomirescu), de a evidenția individualul și tipicul în epică.

Sub influența descoperirilor din științele fizice și naturale, eroul literaturii realiste capătă noi valențe, prin asimilarea unui nou atribut – determinismul, care îl ancorează în realitatea unei dimensiuni temporale, familiale, sociale bine conturate. Întreținute de o personalitate voluntară și plină de energie, mercantilismul, obsesiva dorință de afirmare socială și lipsa de scupule a personajului realist sunt circumstanțializate prin dezvoltarea unor detalii foarte concrete. Astfel, în crearea tipurilor, Caragiale reprezintă un moment de răscruce în literatura română, prin armonizarea generalului cu particularul. Acesta preia portretele schematizate ale

personajelor anterioare reduse la stadiul de idee, pe care le colorează, le însuflețește și le lansează în variate medii sociale, sugerate chiar de numele sau limbajul acestora. Ochiul vigilent al scriitorului surprinde cu precădere un anumit strat social în formare - burgezia, care pune în scenă ființe umane pervertite, amalgamate, rod al unei evoluții sociale defectuoase. Deosebit de sensibil la nuanțele geografiei și dinamicii sociale a sfârșitului de secol al XIX-lea, Caragiale dă viață unor personaje extrem de expresive cu unicul scop de a atrage atenția asupra unor fenomene sociale care poticnesc evoluția firească a civilizației.

Un alt aspect inovator al esteticii caragialiene este *urbanitatea* (Șerban Cioculescu) personajelor sale, pe care scriitorul le învălmășește într-un microcosmos extrem de ofertant din punct de vedere artistic – mahalaua. Aspirante la un stil de viață și la un grad de civilizație evoluat, aceste personaje oferă imaginea hilară a unei aparențe false, împăunate cu pretenții de limbaj, de comportament și de cultură superioare suprapusă peste o esență defectuoasă. Circumspecția scriitorului față de mediul țăranesc (aspect care îl apropie iarăși de Zola), se datorează pe de o parte, lipsei de contact cu această clasă socială, iar pe de alta, posibil, impresiei de ermetism a structurii sufletești a țăranului. Zugrăvirea țăranimii nu este totuși inexistentă la Caragiale, însă chiar și atunci când autorul îi acordă o oarecare atenție, el nu se concentrează asupra păturii țărănești propriu-zise, ci se inspiră din personajele-cheie, mobilizatoare ale universului rural: preoți, hangiu / hangîță, învățător, cârciumar. Ibrăileanu afirmă că totuși, Caragiale nu și-a bătut joc de țăranime, acordând acesteia șansa, în detrimentul unor categorii mai potrivite, de a-și demonstra în cadrul dramei, întregul repertoriu al unor sentimente puternice, grave. Mihai Ralea afirmă chiar că, într-o epocă dominată de burghezia pe care o detesta, histrionicul Caragiale a arătat un deosebit respect țăranimii, prin simplul fapt de a nu persifla această categorie: „*Caragiale nu putea suferi burghezia în care trăia. Când simpatiza cu cineva, el n-o spunea. Se mulțumea să tacă. E totuși interesant că singurele categorii sociale pe care nu le-a persiflat sunt țăranii și muncitorii*”.<sup>465</sup>

Prin personajele sale, Caragiale aplică lovitura de grație esteticii clasice care încă mai încerca să-și facă auzită vocea în poetica sa. Coborând trăsăturile general-umane din înălțimea rarefiată a abstractismului lor în concretul realităților sfârșitului de secol al XIX-lea și îmbogățindu-le cu nuanțe sociale, scriitorul conferă consistență și tridimensionalitate unor eroi a căror diversitate îi prilejuiesc acestuia realizarea unei fresce complexe a societății epocii. Speculând din

---

<sup>465</sup> Șerban Cioculescu, *Caragialiana*, Editura Eminescu, București, 1987, p.274.

perspectivă artistică diferitele medii sociale cu care intră în contact, Caragiale reușește să redea o atmosferă, o mentalitate, un spirit, niște moravuri, toate trăgându-și seva din fibra interioară a poporului român.

### V.3. Caragialismul

„Scriitor este acela care știe să lucreze limbajul, fiind el însuși în afara limbajului, acela care posedă darul cuvântului indirect”

(I.L.Caragiale)

În încercarea de a desprinde din opera sa acel „ceva” unic, care îl deosebește pe Caragiale de alți scriitori realiști, definindu-l și asigurându-i nota de originalitate, este absolut necesară raportarea la personalitatea marelui scriitor. Inteligența sa extraordinară, luciditatea, subtilitatea, spiritul critic și mai ales firea sa duală: „În compunerea măștii sale permanente intră ceva din vechea «pehlivănie» și din mai vechiul caraghioslâc sofistic al cinicilor”<sup>466</sup>, toate se traduc în opera caragialiană prin preferința pentru jocurile cu termeni opuși și pentru figurile literare „duble”: *ironia, sugestia, supralicitarea, oximoronul*.<sup>467</sup>

În istoria literaturii române și universale, ceea ce a asigurat unicitatea și faima marelui scriitor este **comicul, aspectul umoristic, spiritul parodic**. Dar nu este vorba de simplul comic de limbaj, de situație, etc., ci de un element mult mai subtil - **ironia** - care constituie, de altfel, principala coordonată a umorului caragialian, aspect pe care vom încerca și noi să-l deslușim în cele ce urmează, sprijinindu-ne pe explicațiile lui Florin Manolescu.

Dar ce înseamnă această *ironie*? La Caragiale, ironia este un mod de a scrie, mod de contemplare a existenței, o tehnică, o viziune estetică, un procedeu retoric, chiar o filozofie, un mod de manifestare a preaplinului personalității sale complexe. Din punct de vedere etimologic, cuvântul de origine greacă avea înțelesul de „întrebare”, dar ca figură de stil a retoricii, ironia înseamnă a spune contrariul în raport cu ceea ce urmează să se înțeleagă. Atunci o întrebare absolut naturală ar fi: cum se poate deosebi ironia de minciună?

---

<sup>466</sup> G.Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ediția a 2-a, revăzută și adăugită, Editura Minerva, București, 1988, p.493.

<sup>467</sup> Florin Manolescu, *Caragiale și Caragiale. Jocuri cu mai multe strategii*, Editura Cartea Românească, București, 1983, p.250.

Deși se aseamănă destul de mult cu minciuna, ironia este o „ticluire” în care raporturile de comunicare dintre elementele participante devin mult mai complicate. Având la bază modelul tradițional al comunicării, ironia implică obligatoriu în jocul său trei elemente de bază: vorbitorul/emițătorul - care formulează un enunț ironic, receptorul - care este chiar ținta, persoana ironizată, considerată un soi de „adversar” și ascultătorul - un „complice” tăcut al receptorului, de regulă cititorul, la care se adaugă, bineînțeles, mesajul transmis sub formă codificată. Această triadă creează un sistem complex de comunicare și receptare, în care minciuna se revendică sfidătoare drept adevăr, iar mesajul care circulă între cele două tabere diferite care se cristalizează în cadrul acestui sistem, se lasă cu dificultate decodificat.

Diversitatea peisajului uman al vremii îl obligă pe Caragiale să distingă două tipuri de receptare a ironiei, care corespund la tot atâtea categorii de mentalități (cititori care pot percepe și accepta ironia și cititori care nici nu o disting, nici nu o agreează), și între care cititorii săi au de ales:

*„Se poate glumi?*

*Da și nu.*

*Se poate - când ai a face cu oameni sănătoși.*

*Nu se poate - cu oameni bolnavi.*

*Se poate - cu oameni veseli și bine dispuși.*

*Nu se poate - cu oameni posaci și mâhniți.*

*Se poate - cu oameni de spirit.*

*Nu se poate - cu oameni proști. ”*<sup>468</sup>

Ironia caragialiană dovedește o flexibilitate neegalată în literatură, căci de multe ori, scriitorul îndreaptă tirul acesteia dincolo de interlocutorul direct abordat, direct asupra cititorului, sau chiar asupra propriei persoane. De cele mai multe ori însă, Caragiale mânuiește ironia prin “intermediari”, adică folosindu-se de personajele sale, pe care le imaginează participând spontan la dialoguri ambivalente. Adoptând o poziție discretă și distanțată, scriitorul contemplantă tăcut lumea cicălitoare, bavardă, care ajunge să se autoridiculizeze prin propriul său discurs, prin propriile replici. Această atitudine, expresie a ironiei socratice, pornește de la premisa ambivalenței ontologice a lumii, purtătoare a unui dublu adevăr, pe baza căreia deduce caracterul echivoc al oricărui obiect, pus sub interogație prin analogie. În virtutea acestei constatări, ironia socratică se axează pe

---

<sup>468</sup> Ion Luca Caragiale, *Da și nu*, în *Opere 4. Publicistică*, Ediție critică de Al. Rosetti, Șerban Cioculescu și Liviu Călin, cu o introducere de Silviu Iosifescu, Editura pentru Literatură, București, 1965, p.268.



o structură dialogală, propunând un schimb neîntrerupt de opinii, care incită la o lectură participativă, permanent deschisă.

În vânzoleala și perorația generalizate, lumea caragialiană se țese prin *dialog*. Scriitorul permite o oarecare amortire a celorlalte simțuri ale cititorului, căci el îi solicită aceszia în primul rând simțul auditiv, oferindu-ne imaginea vie a personajelor sale, însă nu prin perspectiva originii, a portretului fizic sau moral, vestimentație, etc., ci în relație cu celelalte ființe și cu întreaga lume a timpului respectiv. Deoarece ființele creionate de Caragiale nu sunt cazuri izolate, supraviețuirea acestora în universul narativ presupune integrarea lor într-un sistem complex, care scoate la iveală o diversitate de voci și opinii participante, ce asigură dialogului un caracter polifonic. Enunțurile individuale se confruntă cu o forță diferită, însă coroborate, acestea fac să răzbată un adevăr valabil pentru toți, impersonal, care ajută la formularea mentalității unei clase sau epoci. Și în miezul acestui amalgam auditiv domnește ironia, care ordonează cu imparțialitate dialogurile și imaginile concrete pe care lacestea le conturează.

În ciuda aparențelor, în cadrul acestei abordări scriitorul nu se sustrage din text, ci este profund activ, însă poartă masca unui dintre numeroasele tipuri de personaje sau se insinuează ca o voce confuză care instigă lumea la dialog. Astfel, alături de un Caragiale care scrie și vorbește, Florin Manolescu detectează un Caragiale „care sugerează”, tehnică ce trădează o revărsare subtilă, indirectă, a preaplinului informațional al scriitorului, prin inducerea în mintea cititorului a unei noțiuni printr-un alt termen decât cel propriu.

Nemulțumit de duelurile verbale ale vremii, care ajungeau să îmbrace haina vehemenței agresive, Caragiale se avântă în căutarea unui stil subtil, echilibrat, care să nu jignească prin grosolănie, ci dimpotrivă, să măgulească vanitatea celui ironizat. Echivalent mai elegant, urban al satirei, ironia pare să corespundă cel mai bine năzuințelor scriitorului, și dorinței sale de a impune un stil discret, temperat (reminiscente ale pregătirii clasice), care să nu se impună rigid și indiferent de faptele concrete.

Spiritul veșnic jucăuș și nedomolit al scriitorului atrage cititorul pe tărâmul nisipos al creației sale, unde departe de a-i oferi celui din urmă de-a gata, la îndemână toate uneltele necesare înțelegerii textului, îl ține veșnic „în gardă”, mereu „cu ochii în patru”, cu atenția și gândirea ascuțite, pentru a nu cădea în capcana ratării vreunui element ironic, aluziv, care se dorește ghicit sau decriptat. În acest scop, este mai mult decât sugestivă folosirea de către autor a dictonului galic: „*À bon entendeur, salut!*”, care atrage încă o dată atenția la subînțeles, adică exact la înțelesul contrar.

Semnalându-și prezența în special prin *inversarea semantică* sau *antifrază* (însă doar aceea care descrie în termeni valorizanți o realitate destinată devalorizării), ironia lui Caragiale nu spune lucrurilor pe nume, nu întrebuințează forma vagă a eufemismului, ci folosește tocmai noțiunile contrare, pentru a crea „victimei” iluzia unui avantaj (ex. inteligență pentru prostie, frumusețe pentru urâțenie, onestitate pentru necinste, bunătate pentru răutate, etc.), aruncând astfel scriitorul în extremismul folosirii „*arabescurilor protocolare ale politeței celei mai alese*” (Șerban Cioculescu), adică smerenia și admirația excesive, care ascund tocmai disprețul și discreditarea.

Ironiile lui Caragiale își ating efectul maxim dacă sunt introduse la începutul textului sau în titluri (ex. *Om cu noroc, Amici, Mici economii..., Un artist, Dascăl prost, Dl. Goe, Triumful talentului, Jertfe patriotice, Autoritate*), însă ele sunt nelipsite și în caracterizarea personajelor (ex. demagogul Coriolan Drăgănescu este numit „*tânăr eminent! irezistibil orator! caracter mare! idei generoase!*”, încornoratul Iancu Verigopolu este un „*admirabil caracter*”, „*un filozof*”, iar incoruptibilul profesor Priscopescu este caracterizat drept „*dascăl prost*”, „*un mare dobitoc*”). Uneori, ironiile încheie textul caragialian, însă în această poziție, își pierd din forța de sugestie, pentru că prezența lor succedă parcurgerii unui anumit traseu în care scriitorul lasă să răzbată un număr de elemente semnificative, care ajută la deslușirea mesajelor încryptate de-a lungul întregului text.

Ca reflex al subtilității ironiei caragialiene, aceasta se folosește câteodată de solia anumitor elemente - punctele de suspensie, semnele de exclamație din titluri, cursivitatea enunțului, repetarea unor calificative insinuante, exagerarea, semnele citării, etc.- pentru a-și divulga prezența în anumite fragmente sau texte aparent neutre. În alte cazuri, scriitorul trebuie să lupte cu propria sa reputație sau cu orizontul de așteptare al cititorilor, care s-au obișnuit să vadă în el în primul rând un ironist; astfel, printr-un demers explicit, el anulează tot ceea ce ar putea fi interpretat ca semnal al ironiei, atrăgându-ne atenția că ne aflăm în fața unui enunț „normal”: „*Înțelege bine, cititorule, că nu în ironie numesc pe domnișoara Nina « un drăcușor »...*” (*Între două povețe*).<sup>469</sup>

Un alt procedeu al ironiei caragialiene este *supralicitarea*, un procedeu de final, al cărui vârf de lance este introducerea în text a două tipuri de final, cu scopul de a spori suspansul și neașteptatul: un prim tip de final detensionează numai în aparență acțiunea, care luându-și din nou avânt, își epuizează energia într-un al doilea final, generator de tensiune și surpriză (ex. *Cănuță om sucit, O zi solemnă, O*

<sup>469</sup> Florin Manolescu, *Caragiale și Caragiale. Jocuri cu mai multe strategii*, Editura Cartea Românească, București, 1983, p.255.

noapte furtunoasă). Valorizarea supralicitării nu presupune presărarea sa de-a lungul unei întregi creații, Caragiale demonstrând cu pricepere că această formulă are succes chiar și pe fragmente mai mici din operă, fiindcă dă naștere unor combinații lexicale superioare, care oferă satisfacții de natură logică, prin jocuri logice surprinzătoare sau prin reconsiderarea semnificației întregului fragment: ex. o sculptură de St. Marceaux „are cărnuri foarte prea bogate și culcată cu spatele foarte prea sus”, un bătrân negustor e „cam prea foarte vesel” și un solist este „prea foarte slăbuț”.<sup>470</sup> Îmbrăcând de obicei forma pleonasmelor, supralicitările sugerează lipsa de cultură a personajelor sau o stare de spirit deosebită: ex. Veta (*O noapte furtunoasă*) declară că bărbatul ei „e în stare a fi capabil” de crimă, Ipingescu „aprobă pozitiv” afirmația lui Jupân Dumitrache, Mișu (*1 Aprilie*) este „laș și n-are curaj”.<sup>471</sup>

Triada figurilor literare preferate de Caragiale este întregită de oximoron, procedeul-vedetă folosit pentru exprimarea ironiei: „se luminează a ploaie” (*La Hanul lui Mânjoală*), un bărbat este „maltratat cu zahăr și cu apă de trandafir” (*Reportaj*), Costică practică „agricultura de fân și prune” (*Cam târziu*), un soț face „cură de șampanie la Lăptărie” (*Antologie*), Leonida îi spune Efimiței „domnule” și Efimița îi răspunde cu „soro”, Pristanda – „curat murdar”, Cațavencu – „Fraților! După lupte seculare, care au durat aproape 30 de ani, iată visul nostru realizat!”, Țircădău n-o mai „maltratează” pe Zița nici „măcar cu o vorbă bună”, „dogorește a umed și a frig”, „vremea e oribil de frumoasă”.<sup>472</sup> Deseori, Caragiale atrage termenii oximoronici în combinații mai subtile, de tipul *aporiei*, care solicită într-un grad și mai înalt gândirea cititorului: „Cheful mi-e mai întunecat ca vremea, care mai întunecată nu se poate”, „Sunt mai mult Mama decât Tata operelor mele, al căror « fiu » sunt”.<sup>473</sup>

Așa cum am precizat anterior, ironia presupune o atitudine superioară, elegantă, subtilă, inteligentă, de abordare a unui adversar. Ambiguitatea revărsată odată cu strecurarea ironiei oferă textului deschidere către multiple interpretări sau semnificații, situație în care cuvintele devin simboluri ale unei lumi scăldate în incertitudine. Variatele interpretări atrase de scăldarea în ambiguitate a unor secvențe ironice ne afundă, treptat, în meandrele descifrării acestora, unde alte și alte sensuri pornesc spre noi, ca un evantai de semnificații colorate, diferite, corespunzătoare gradului de înțelegere al fiecărui cititor. Astfel, avem de-a face la

---

<sup>470</sup> *Ibid.*, p.257.

<sup>471</sup> *Ibid.*, p.257-258.

<sup>472</sup> *Ibid.*, p.258-259.

<sup>473</sup> *Ibid.*, p.259.

Caragiale cu un realism ironic, în cadrul căruia fiecare imagine, învăluită într-un înveliș ambiguu, ascunde un nucleu impregnat de potențialitatea de a se transforma în multe alte sensuri, unele complet neașteptate, surprinzătoare. Întrezărind pericolul ironiei de a aluneca în zona injuriei, Caragiale mănuieste exemplar jocurile de cuvinte, întreținând astfel flacăra ironiei, prin menținerea unui echilibru permanent între exprimarea directă, explicită și cea indirectă, aluzivă, peste care domnește pluralitatea de sensuri, care suprimă desprinderea unui înțeles clar al enunțului ironic și conferă strălucire ironiei.

Fântâna nesecată a spiritului ironic este răul din lume, sub infinitele sale chipuri, la care se adaugă obscuritatea și dualismul naturii umane. V. Fanache observă la Caragiale asocierea realității umane cu un vast teatru, în care fiecărui personaj îi este atribuit un rol bine definit, aproape întotdeauna comic, în virtutea căruia ființa umană joacă un șir nesfârșit de comedii. În acest context, cuvintele simbolice „*E comedie, mare comedie!*” oferă cheia înțelegerii principiului estetic pe care se întemeiază ironia scriitorului: viața este „*o mare comedie*”. Ironia caragialiană se înfruptă din „teatrul lumii” și spulberând măștile nesfârșite care încing hora veseliei în fața cititorului, detectează fisurile din străfundurile ființei umane, ambivalența, putreziciunea și lipsa sa de caracter, prăpastia dintre om și lume, discrepanța dintre aparență și esență. Arma ironiei este îndreptată în principal împotriva burgheziei cu pretenții de a se ridica la nivelul „aristocrației”, a „high-life”-ului, iar apoi, împotriva stridentului peisaj social, care oferă numeroase contraste comice, dintre care cel mai izbitor este perpetuarea unei aparențe încă războinice, în contrast cu o atitudine de conciliere care tinde să pună stăpânire pe toate personajele. Ridicarea ironiei caragialiane pe o treaptă superioară se produce odată cu transformarea ei în satiră, atunci când centrul atenției este acaparat de cele două partide de guvernământ, care în aparență adversare înverșunate, se îndreaptă încet dar sigur, și contrar așteptărilor, pe calea anevoioasă a reconcilierii, grație egalizării compoziției lor sociale. Insațiabil, comicul caragialian descoperă noi surse de inspirație, printre care una dintre cele mai fertile este disproporția dintre frenezia care îi însuflețește pe eroi și chinul de natură fizică și spirituală care îi măcină. Strania manifestare a unei vibrații interioare mobilizatoare la sufletele scindate, malformate, precum și la indivizii schingiuiți din punct de vedere moral, nu poate avea ca rezultat decât o propulsare în grotesc și absurd. Forța ironiei este hrănită apoi și de ambiția nemăsurată a omului de a-și depăși condiția ontologică, aspirație excesivă în raport cu capacitățile, puterile și înzestrarea sa naturală sau materială, fapt care declanșează un adevărat tăvălug al situațiilor comice.

Prin „conformismul ironic” (V.Fanache), un alt registru al ironiei, autorul „simulează participarea la comedia lumii, preamărind mofturile și defăimând comportamentele pozitive”.<sup>474</sup> Strecurându-se printre vorbăreți, proști și infatuați, ironistul, sub impulsul nestăpânit al spiritului său histrionic, se prinde în flecăreala acestora, pretinzând că îi înțelege, îi simpatizează și empatizează cu ei, și alimentându-le orgoliul și vanitatea, îi determină să-și dezlănțuie prostia, superficialitatea, caracterul precar și pornirile excesive, pentru a putea demonta mai bine „piesele” false ale comportamentului lor (ex. *Domnul Goe* este un copil neastâmpărat și repetent, *Dascăl prost* schițează imaginea unui dascăl bun, *Triumful talentului* exaltează impostura, *Om cu noroc* apreciază bărbatul care se lasă înșelat în vederea obținerii unor avantaje). Convertindu-se într-un adevărat prefăcut care dezaprobă și vituperează, dând în schimb impresia că elogiază, scriitorul se identifică până la contopire cu variatele roluri originale pe care le joacă, întinzând interlocutorilor săi capcane și forțându-le acestora limitele până la autodemascare.

Mai mult decât atât, vorbăria inutilă care animă această lume și care este folosită în scopul mințirii și prostirii celui alt poartă în sine amprenta aceluiași talmeș-balmeș care caracterizează întreg universul caragialian. Astfel, sensul de bază al cuvintelor și înlănțuirea lor firească par insuficiente pentru a exprima preaplinul scopurilor absconse în care sunt folosite. În acest sens, „*mlaștina vorbăriei permanente este de aceea străbătută de curenții unor subînțeleșuri și mesaje criptice, opace, al căror cod real ține în egală măsură de etică și de lingvistică*”<sup>475</sup>, de stereotipii, cuvinte cu sensuri duble, abstractizări, eufemisme, termeni pompoși, limbaj încununat de neologisme și rudimente de formule administrativ-juridice: „*Poftiți, cocoane Nicule, poftiți ... (umilit) și zău, să pardonați, în considerația misiei mele, care ordonă (serios) să fim scrofuloși la datorie. D-voastră știți mai bine ca mine ... așa e polițaiul: tată să-ți fie – trebuie să-l ridici? îl ridici! n-ai ce-i face: e misie. De aia (foarte rugător) mă rog să pardonați ...*” (Pristanda).

Atribut al unei lumi atinse de putreziciune în esența sa profundă, limba personajelor caragialiene este supusă la rândul său degradării și căderii în ruină, devenind „*opacă, dinadins imprecisă, alunecoasă, aflată parcă pe punctul de a se dezagrega dar și putând să se recompună instantaneu - cu alte cuvinte, marcată de un provizorat etern; și este înfinit mai mult implicită decât explicită, mizând pe*

<sup>474</sup> V. Fanache, *Caragiale*, Ediția a 2-a augmentată, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1997, p.218.

<sup>475</sup> Mircea Iorgulescu, *Marea trăncăneală*, Ediția a 3-a, Compania, București, 2002, p.31.

*aluzii, subînțelesuri, deformări grave de sens*”.<sup>476</sup> Nuanță a oralității limbajului caragialian și expresie a vârstei, sexului și mediului social periferic al personajelor, aspectul găunos al limbii este asiduu menținut de cei trei „viermi” ai exprimării orale: *argoul, jargonul și eufemismul*. Deformarea limbii, reflex al deteriorării interioare a ființei, se produce atât la nivel de fonetică (ex. lungiri de sunete, contrageri, onomatopee), gramatică (ex. numeroase locuțiuni verbale, proverbe, inversarea ordinii cuvintelor, omisiuni și substituiri greșite de cuvinte, construcții inculte, idiotisme, pleonasme), dar cel mai evident la nivel de vocabular, care apare sufocat de turcisme (ex. *pehlivan, ziafet, abitir, halima, mangafa, papugiu, moftangiu*), termeni neogrecești (ex. *pramatie, clironom, fandaxie, stenahorie, firitisi, procopsi, apilpisiță*) sau neologisme franțuzești stâlcite (ex. *bulivard, dipotat, bampir, bagabont, cremenal, andrisant*). Pocirea limbii este și mai mult adâncită de acompaniamentul unor etimologii populare și a unor confuzii de sens, al înlocuirii unor cuvinte prin paronime, al folosirii improprie a unor termeni și a ticurilor verbale, și nu în ultimul rând, al succesiunii rapide a replicilor în dialog, toate întreținând un comic molipsitor.<sup>477</sup>

Stricarea limbii este fără îndoială efectul direct al unui deficit de inteligență, însă pendularea între argou și eufemism mai trădează și fluctuația rapidă a stărilor personajelor, aducând în plus o evoluție a relațiilor între personaje și chiar a atitudinilor afișate de acestea. Transferul de putere între cele două figuri de stil nu se produce însă brusc, ci treptat, scoțând la iveală o multitudine de formulări intermediare precum *dumnealui, coate goale, mațe fripte, scârța-scârța pe hârtie (O noapte furtunoasă), fameliu mare, damă/madamă, babacul, mări, omule (O scrisoare pierdută), neică, mangafaua, bibicul, volintir (D-ale carnavalului), soro, bobocule, Mișule (Conu Leonida față cu reacțiunea), lucrați, domnilor (Repausul duminical), diplomație, tradus, căscioară (Diplomație), am și eu o slăbiciune (Lanțul slăbiciunilor), bravo, mă! prostovane (Un pedagog de școală nouă), notă bună la morală băieților de familie bună (Bacalaureat)*.<sup>478</sup>

#### V.4. Componente naturaliste în procesul unui plagiat

Indiferent de epoca în care s-au format, personalitățile nonconformiste care au sfidat ritmul lent al evoluției artistice a vremii, impunând societății un model bulversant, au fost constant ținta unor atacuri cel mai adesea nejustificate, însă

<sup>476</sup> *Ibid.*, p.32.

<sup>477</sup> Ioan Derșidan, *Nordul caragialian*, Editura Univers Enciclopedic, București, 2003, p.33-34.

<sup>478</sup> *Ibid.*, p.35-36.

declanșate de reticența față de nou și schimbare. Din acest punct de vedere, cazul lui Caragiale nu face excepție.

Vocile mai timide sau mai pronunțate care s-au opus marelui scriitor român și-au conturat forma cea mai tăioasă de atac la adresa acestuia prin intermediul acuzațiilor de plagiat legate de drama *Năpasta*, acuzații care au generat faimosul proces Caragiale-Caion. Avându-l în spate pe Macedonski, înflăcăratul tânăr C.A. Ionescu (Caion) a așternut cu caractere chirilice pe niște foi vechi de hârtie, câteva replici care el pretindea că ar aparține piesei *Nenorocul* a unui anume István Kemény, piesă apărută în traducere românească la Brașov în 1848. Formularea de către Caion a unor acuzații explicite de plagiat în *Revista literară* din 30 noiembrie 1901 a declanșat, așa cum era și firesc, revolta acuzatului, care l-a acționat pe cel dintâi într-un aspru proces (1902), ce a făcut multă vâlvă la acea vreme. Citat în fața instanței judecătorești, Caion a recunoscut că de fapt sub numele de Kemény se referea la Tolstoi și a sa dramă *Puterea întunericului*.

Datorită laborioasei investigații și a strălucitei pledoarii a lui Delavrancea, avocatul lui Caragiale (care se axa în principal pe lipsa de misticism a Ancăi, în comparație cu Anissia, eroina lui Tolstoi), istovitorul proces s-a încheiat cu dovedirea inexistenței unui scriitor pe nume István Kemény, spulberarea asocierii dintre Caragiale și Tolstoi: „În Tolstoi lumea e vânturată în vârtejul întunecimii, al inconștienței, în valurile bigotismului, ale credinței, ale sensualității – și mișcată de trebuințe materiale, asociază, fără să-și dea seama, crima cu religia. Țăranii lui Caragiale sunt conștienți, ageri la minte, știu ce fac, știu ce vor, și prin capul nici unuia nu i-ar trece ideea să-și închine victima sau să-i puie crucea pe piept după ce ar fi doborât-o sub loviturile de cuțit. La Tolstoi, vagul, confuziunea, într-o epopee grandioasă. La Caragiale, lumină perfectă într-o dramă profund emoționantă”<sup>479</sup> și probarea calității de calomniator a lui Caion, pedepsită pe de o parte de către Th. M. Stoenescu, directorul *Revistei literare*, cu expulzarea sa din redacție, iar pe de altă parte, de către instanță, destul de îngăduitor, prin achitarea sa și obligarea doar la plata unor daune morale. În sprijinul acestei decizii s-au făcut auzite numeroase alte voci critice ale epocii, care susțineau că mai importantă decât originea subiectului *Năpastei*, este forma artistică în care Caragiale a reușit sau nu să prelucraze tema și să o redea publicului: „Autorul dramatic are dreptul netăgăduit de a lua ideea mămă a operei sale ori de unde crede de cuviință. [...] Cestiunea nu este de unde a luat ideea, dar ce a făcut dintr-însa. Shakespeare a făcut opere geniale și nemuritoare cu niște subiecte trase din novelete italiene.

---

<sup>479</sup> *Procesul Caragiale-Caion. Dosarul revizuirii*, Muzeul Literaturii Române, București, 1972, p.74.

*Destul este ca piesa să fie bine scrisă și bine ținută, ca acțiunea să se dezvolte într-un mod firesc din punct de vedere scenic și psihologic și ca caracterele să fie bine desinate*”.<sup>480</sup>

Tentativa evidentă de discreditare a scriitorului Caragiale își are originea în reacția lui Macedonski față de scriitorii consacrați, din jurul *Convorbirilor Literare*, dar și în polemica sa cu autorul comediilor și schițelor și cu alți scriitori ai *direcției noi*. Focurile de artilerie îndreptate împotriva lui Caragiale vizează atât opera cât și personalitatea sa. Trădând o clară invidie față de imaginea autoritară a lui Caragiale în literatura acelei vremi, unele critici din presa vremii au vizat întinarea acestei percepții prin evidențierea spiritului histrionic al scriitorului: „*Bea domnul Caragiale: lumea zice că face spirit; varsă domnul Caragiale din pricina vinului: lumea zice că face spirit; poate că dă spirt afară, dar spirit ne-a ferit Domnul sfânt să vedem. Când înjură domnul Caragiale, iarăși lumea aplaudă și zice că dumnealui face satiră populară. Poate n-om fi noi populari și d-aia nu prea apreciem meritul acestui domn, care întreaga sa viață n-a făcut decât spirt, care e un fel de surrogat de alcool. Se spunea odată că-i original nevoie mare și că tot ce a scris nu-i decât produsul capului dumnealui și al năzdrăvanului cela de rachiu. Acum și această faimă a zburat, căci capodopera sa Năpasta nu-i decât o plagiatură după o dramă ungurească, intitulată Nenorocul și datorită unui Kemény István, dramă tălmăcită pe românește de către Alexandru Bogdan în anul 1848, la Brașov*” (în *Revista literară*, XXII, 16, 30 noiembrie 1901).<sup>481</sup> Denigrarea personalității lui Caragiale nu se oprește însă aici, natura sa înclinată spre lucrurile lumești fiind și mai aspru criticată de așa-numitul Luciliu (pseudonim al lui Macedonski) în articolul *Caragiale-Kemény și apărătorii săi* (apărut în *Forța morală*, nr.10 din 6 ianuarie 1902): „*[Caragiale] se prostituie cu un cinism fără seamăn, când unora, când altora, duce o viață de destrăbălare și rușine – toate cârciumile din București îi sunt cunoscute și îl cunosc – moștenește o avere însemnată, patru sau cinci sute mii lei, și o bea într-o vară, iar – după ce fostul său avocat, domnul Maiorescu, ajuns ministru – ca recunoștință pentru sumele de care s-a folosit pledându-i cauza, îl numește director general al teatrelor – consimte, după predarea acestei înalte însărcinări, să se facă omul-reclamă al lui Mihalcea la berăria-tunel a acestuia din hotelul Gabroveni – și să nu i se fi vorbit sau să i se vorbească de demnitate – de viață târâtă în sărăcie, numai pentru a nu*

<sup>480</sup> Articolul *Cronică teatrală. Năpasta, dramă în două acte de I.L. Caragiale*, publicat de Arutnev (Grigore Ventura) în *Adevărul*, an II, nr.448, 12-13 febr.1890, în *I.L. Caragiale în conștiința contemporanilor săi*, Antologie, stabilirea textelor, note și comentarii, prefată, notă asupra ediției, indice de Rodica Florea și Stancu Ilin, Editura Minerva, București, 1990, p.177.

<sup>481</sup> *Procesul Caragiale-Caion. Dosarul revizuirii*, Muzeul Literaturii Române, București, 1972, p.21.



se umili, numai pentru a nu se înjosi. Aceasta este o mâncare pe care nu o cunoaște ... Principalul pentru el, e să aibă cu ce-și umple stomacul, și mai ales, cu ce să și-l umfle”<sup>482</sup> Săgețile veninoase la adresa personalității și vieții lui Caragiale nu sunt întâmplătoare, ele constituind preambulul acuzațiilor de trivialitate aduse operei acestuia: „Și cu ce mă rog atâta laudă pe dumnealui? Cu Năpasta care-i o plagiatură, sau celelalte piese ale sale, simple trivialități?”<sup>483</sup> Reproșându-i desprinderea din sânul secolului său: „Acest preaslăvit nu e el din același material ca întreaga lui epocă? Ca și această epocă însăși, nu a renegat el pe toți zeii?”<sup>484</sup>, criticile la adresa personalității sale sunt o tentativă de explicare a acuzațiilor de trivialitate, dar și de amortizare a șocului lansării acestora.

Înverșunarea detractorilor lui Caragiale ia noi chipuri atunci când același Caion revine la atac odată cu presupusa descoperire a unui nou plagiat. Articolul *Noul plagiat Caragiale-Kemény* (apărut în *Forța morală*, 13 ianuarie 1902) incriminează faptul că personajele din piesa *O scrisoare pierdută* nu s-ar inspira din realitatea românească, ci din paginile piesei *Rabagas* (1867), scrisă de Victorien Sardou. Acuzațiile de plagiat sunt extinse treptat și asupra altor opere ale dramaturgului și fierberea interioară a lui Caion, Macedonski și a discipolilor săi ia forma reprobabilă a injuriilor directe: „Ești hoț, ești tâlhar, ziceau ei. Ai furat tot! Scrisoarea pierdută, Noaptea furtunoasă, Năpasta, tot e furat, nu e nimic al tău, ai furat tot ... Apără-te, nenorocitul, apără-te!”<sup>485</sup>. Aceste invective sunt întărite de altele, citate de Delavrancea în pledoaria sa: „Ai atacat libertățile publice! – Ai batjocorit Constituția! – Ai zeflemisit Egalitatea! – Ai ponegrit Democrația!”<sup>486</sup>, și pe care acesta le combate exemplar, conturând tocmai sacrificiul imens și contribuția inestimabilă a dramaturgului la comorile literare românești: „Nu, domnilor, spiritul profund și ascuțit al lui Caragiale a denunțat șarlatania și ușurința, a rechemat la realitate pe naivii zvăpăiați, a zugrăvit zăpăceala și denaturarea spiritului național. Rolul lui a fost de a contribui în parte la însănătoșirea vieții noastre publice. Și, în fond, în dramaturgia lui, nu e răutate, ci iubire”<sup>487</sup>.

După încheierea ostilităților, momentul citirii verdictului aduce pe lângă surpriza achitării tânărului Caion și cea a justificării atitudinii acestuia prin faptul

---

<sup>482</sup> *Ibid.*, p.38.

<sup>483</sup> *Ibid.*, p.22.

<sup>484</sup> *Ibid.*, p.38.

<sup>485</sup> *Ibid.*, p.57.

<sup>486</sup> *Ibid.*, p.77.

<sup>487</sup> *Ibid.*, p.77.

că acesta este „*victima mediului social în care trăiește*”<sup>488</sup>, idee extrem de novatoare, inspirată tocmai de noul curent naturalist al epocii. La această afirmație, replica-soluție a avocatului lui Caragiale vine prompt din aceeași sferă a noilor idei aduse de curentul naturalist: comportamentul lui Caion a fost o „*impertinență de copil*” care poate fi potolită nu prin intermediul justiției ci prin educație: „*Nu pedeapsa legii, nu justiția poate remedia răul, ci educația*”.<sup>489</sup>

Dincolo de acuzațiile de plagiat mai sus amintite, o învinuire chiar mai zguduitoare se răsfrânge asupra întregii galerii de comedii caragialiene – trivialitatea, nerușinarea, obscenitatea pe care, chipurile, le-ar emana aceste creații. Învinuirea este cu atât mai nedreaptă cu cât Caragiale nu a fost câtuși de puțin înțeleș în intenția sa de a pune în fața societății contemporane o oglindă extrem de crudă. În acest demers, trivialitatea atât de mult contestată (în ciuda faptului că în epocă constituia unul dintre vârfurile de lance ale naturalismului nou impus) era doar o manieră ușor șocantă de a evidenția mai bine păcatele, defectele, răul în societate.

Aceste noi învinuiri au împărțit din nou lumea literară în două tabere, închegate în jurul celor două nuclee puse în slujba dezbaterilor literare și estetice la sfârșitul secolului al XIX-lea – *Convorbiri literare* și *Contemporanul*.

Unul dintre primii și cei mai importanți susținători ai scriitorului a fost *Titu Maiorescu*, personalitate care s-a bucurat de o imagine și o receptare bună la acea vreme, datorită criticilor și a prezentărilor obiective pe care le lansa și în virtutea cărora i s-au trecut cu vederea chiar și ocazionalele devieri de la adevărul obiectiv. Stimulat de reprezentațiile comediilor precum și de diferitele comentarii din periodice referitoare la acestea, Maiorescu se lansează împotriva acuzațiilor de imoralitate aduse comediilor caragialiene prin articolul *Comediile d-lui I.L.Caragiale* (publicat în numărul din septembrie 1885 al revistei *Convorbiri literare*), în cadrul căruia repune în discuție raportul etic-estetic, pornind de la ideea înălțării impersonale prin emoția estetică și susținând că în momentul percepției obiectului, autorul atinge impersonalitatea: „*deoarece în momentul creației artistul se smulge de sub tirania intereselor, atunci opera de artă devine «un liman de adăpost»*”.<sup>490</sup> Ideea impersonalității în artă nu îi aparține lui Maiorescu, aceasta fiindu-i inspirată de Schopenhauer (un puternic inspirator al curentului naturalist, din a cărui operă Maiorescu procedase la traduceri proprii în *Convorbiri literare* în 1885) însă pe filiera Platon-Hegel-Kant: parafrazându-le pe

---

<sup>488</sup> *Ibid.*, p.79.

<sup>489</sup> *Ibid.*, p.81.

<sup>490</sup> Virgil Vintilescu, *Polemica Maiorescu-Gherea*, Editura Facla, Timișoara, 1980, p.110.

Kant, acesta afirma: „subiectul pur de cunoaștere, absorbit de contemplarea obiectului, se odihnește” sau „arta e un azil în care scăpăm de griji și de suferință”.<sup>491</sup> Rolul și avantajul emoției impersonale este acela de a distruge egoismul din ființa umană, egoism care trebuie înțeles ca acea „voință de a fi” conturată de Schopenhauer în opera sa *Lumea ca voință și reprezentare*. Un an mai târziu, în 1886, articolul său *Poeți și critici* în aparență contrazicea teza impersonalității trâmbițată în primul articol, prin faptul că evidenția factorul subiectiv, personalitatea autorului care se manifestă în momentul când începe să remodeleze realitatea. În fapt, departe de a fi contradictorii, cele două concepții estetice sunt mai degrabă complementare, sugerând două etape diferite ale procesului de creație: în timp ce autorul este impersonal în momentul contemplării estetice a realității, el devine personal din momentul în care începe să recreeze realitatea pe baza elementelor percepute anterior. Așadar, Maiorescu fixează impersonalitatea drept condiție etică a creației, în timp ce individualitatea, personalitatea constituie condiția estetică a artei (idee preluată din Herbart).

Același Schopenhauer este cel care i-a insuflat lui Maiorescu și concepția estetică a artei dezinteresate, desprinsă de vreo tendință practică. Dacă totuși autorul se inspiră din realitate, atunci el trebuie să o recompună, să o remodeleze dar sub nici o formă să nu o copieze. Această concepție se îndepărtează de estetica naturalistă în vogă la acea vreme, conform căreia scriitorul convertit în om de știință urmărea și consemna cu rigurozitate datele reale ale experimentului pus la cale de el însuși. Conform lui Maiorescu, trecerea de la lumea reală la artă trebuie să se realizeze prin inspirație, care succede momentului contemplării artistice ce conferă impersonalitate și precedă momentul creației propriu-zise.

O concluzie limpede se desprinde din această dezbatere în jurul impersonalității și a moralității în artă: asociindu-se ideatic cu Schopenhauer și Hegel, Maiorescu subscrie concepției acestora conform căreia „esența artei constă tocmai în depersonalizare și identificarea cu absolutul, iar condiția esențială pentru ca arta să fie morală constă în puterea autorului de a-l transpune pe cititor într-o lume impersonală, obiectivă, ce depășește persoana sa particulară și absoarbe realul în ideal, în ficțiune”.<sup>492</sup>

Odată lămurită această problemă, Maiorescu merge și mai departe în demersul său de a demonta acuzele lansate la adresa lui Caragiale. În primul rând acesta saluta originalitatea comediilor, susținută de realismul tipurilor creionate și decupate din mediul social inferior, al micii burghezii spoite și pervertite de așa-

---

<sup>491</sup> *Ibid.*, p.111.

<sup>492</sup> *Ibid.*, p.113.

zisa civilizație occidentală: „comediile sale pun în scenă câteva tipuri din viața noastră socială de astăzi și le dezvoltă cu semnele lor caracteristice, cu deprinderile lor, cu expresiile lor, cu tot aparatul înfățișării lor în situațiile anume alese de autor”. El remarcă în continuare modul în care Caragiale a sculptat cu mult spirit și originalitate tipuri și situații unice (semnalând chiar începutul unei literaturi naționale independente) dar și cel în care a sădit la oamenii „mici” sentimentele general-omenești. În același timp, acesta evidențiază comicul și ironia alunecate spre sarcasm și desprinse din contrastul puternic dintre aparență și realitate, din euforia cu care aceste categorii inferioare înțelegeau să preia în mod denaturat concepțiile și mentalitățile occidentale, aspect care aproape întotdeauna ascundea câte o tragedie.

Un ultim aspect combătut de Maiorescu este acela că dramaturgul Caragiale ar urmări anumite scopuri politice prin ironizarea unor moravuri ale Partidului Liberal. Susținând că „o comedie nu are nimic a face cu politica de partid”, acesta îl apără pe dramaturg subliniind din nou (dacă mai era necesar!) realismul personajelor sale și fidelitatea față de materialul concret.

În spiritul unei critici obiective, Maiorescu notează de asemenea și părțile pe care le consideră mai obscure în comedii, și anume monotonia unor tipuri umane, exagerarea defectelor la unele caractere și chiar privarea totală a unor personaje de părțile bune.

Dintr-o altă tabără, cea a *Contemporanului* se face auzită și mai puternică vocea lui C. Dobrogeanu-Gherea, care percepând o contradicție între cele două articole ale lui Titu Maiorescu, îi oferă acestuia replica tot printr-un articol, intitulat însă *Cătră d-nul Maiorescu* (1886), retipărit în volumul II de *Studii critice* din 1891 cu titlul *Personalitatea și morala în artă*. Constituind în principal o replică la critica literară asupra comediilor lui Caragiale, articolul de față conturează o faimoasă polemică estetică și literară a vremii între acești doi vestiți critici ai marelui Caragiale, o confruntare care va atrage acoliți de ambele tabere.

Dând impresia că pornește confortabil pe același traseu ideatic ca și Maiorescu, Gherea se îndepărtează treptat de concepțiile acestuia, exprimând o serie de comentarii care adâncesc tot mai mult prăpastia dintre acesta și oponentul său. Astfel, opiniile comune cu ale lui Maiorescu (lucrările lui Caragiale sunt originale, dovedindu-se net superioare operelor melodramatice franceze și dramelor istorico-patriotico-naționale, comediile decupează și pun în scenă adevărate tipuri sociale din contemporaneitatea autorului sau că relativitatea grevează asupra ideii de „trivial” în egală măsură ca și asupra celor de „decent” sau „indecent”) sunt expuse fugitiv în articol, făcând în schimb loc opiniilor originale

care îi combat celui dintâi concepțiile. Răspântia care desparte parcursul critic al celor doi oponenți este ideea misiunii moralizatoare pe care Maiorescu susține că arta ar fi avut-o întotdeauna, moralitatea acesteia fiind atinsă, în opinia sa, grație acelei „*emoțiuni estetice*” personale care-l ridică pe om mai presus de sine, în lumea ideală a artei, în care egoismul nu-și găsește locul, precum și a „*înălțării impersonale*” a autorului, prin care arta este ferită de orice contaminare a realității concrete. Demontând rând pe rând toate argumentele care o susțin, Gherea combate ideea spiritului permanent moralizator al artei, susținând că dacă orice operă de artă ar păstra în sine un grăunte moralizator cât de mic, atunci arta ar fi o entitate metafizică morală în sine. În acest sens, primul contra-argument pe care îl lansează este acela că emoțiile nu pot fi decât personale, de vreme ce ele sunt produsul unei stimulări nervoase care se produce într-un organism individual. Mai mult decât atât, egoismul pe care ar trebui să-l anihileze această emoție estetică și pe care Maiorescu îl consideră „*rădăcina oricărui rău*” este reflectat de Gherea într-o lumină cu totul diferită, pozitivă, acesta afirmând că în timp ce faptele altruiste au menirea de a menține neamul omenesc, cele egoiste sunt vitale pentru păstrarea indivizilor și evoluția speciei (ex. militarismul, atitudinea războinică, ofensivă sunt în ele însele reflexe ale egoismului, însă acestea ascut spiritul războinic care este generator de evoluție), demonstrând astfel moralitatea ambelor categorii. Nu mai puțin importantă este reacția lui Gherea față de ideea maioresciană a necesității părăsirii realității în artă. Acesta consideră că ființa umană, sumă a impresiilor, sentimentelor, senzațiilor, obiceiurilor, principiilor sale legate în principal de realitate, nu poate să se debaraseze de acestea odată cu pătrunderea pe tărâmul artei, care tocmai că stimulează preocupările concrete. În acest punct al argumentării, Gherea scoate la iveală chiar o contradicție între două articole semnate de același autor – Titu Maiorescu: în timp ce în articolul *Comediile d-lui Ion Luca Caragiale* (publicat în *Convorbiri literare* în 1885), acesta susținea că dacă totuși subiectele sunt extrase din realitate, acestea pot fi purificate printr-o tratare ideală obținută grație „*înălțării impersonale*” a autorului, în *Poeți și critici* (publicat în *Convorbiri literare* în 1886), acesta pretindea în schimb că orice operă artistică poartă invariabil amprenta individualității autorului său. Eugen Lovinescu intervenea în această dilemă susținând că Gherea nu a sesizat „*dublul înțeles al cuvântului*”, interpretând greșit presupusa existență a unei contradicții; în opinia sa, cele două articole ale lui Maiorescu exprimă două fețe ale aceleiași „monede”, căci, explică el, impersonalitatea artistului se declanșează doar în momentul percepției obiectului, etapă care este urmată în mod firesc de recompunerea realității, realizată doar prin prisma personalității autorului.

Gherea readuce la rândul său în discuție relația mediu-artist-operă, stăruind asupra ideii că artistul este rezultatul atmosferei sociale și morale în care își duce existența, opera acestuia purtând astfel „*pecetea timpului în care s-a alcătuit, a societății în care s-a produs*”, reproducând „*caracterul personal al artistului, și sub „caracter” trebuie să înțelegem temperamentul, inteligența, simpatiile și antipatiile, ura și iubirea, bucuria și suferința lui - toate înrâuririle mijlocului social în care trăiește, a primit educație, etc.*”. El respinge ideea că subiectele inspirate din realitate ar crea o societate coruptă, acestea reușind în cel mai rău caz să accentueze această stare.

În ciuda discuțiilor contradictorii în jurul moralității în artă, Gherea rămâne un susținător al misiunii sale moralizatoare, care este condiționată însă de îndeplinirea următoarelor condiții: înălțimea morală și intelectuală a artistului, puterea creatoare și geniul acestuia, sensibilitatea și receptivitatea la cele mai mari idei, credințe, sentimente, idealuri politice și sociale ale epocii și nu în ultimul rând, conturarea unor idealuri sociale proprii cât mai înalte. În finalul argumentației sale, Gherea parafrazează un faimos citat de-al lui Goethe pentru a sublinia și mai accentuat concepția sa despre moralitatea în artă: „*Umpleți-vă inima și sufletul, oricât de largi ar fi ele, cu cele mai înalte sentimente și idealuri, cu cea mai înaltă morală a veacului vostru – și opere însemnate, educatoare și moralizatoare veți produce*”.

Reacția lui Caragiale la inflamarea spiritelor în jurul problemelor estetice mai sus dezbătute s-a manifestat cu o oarecare întârziere, doar după ce acesta părăsise deja grupul junimiștilor și se certase cu Titu Maiorescu. Intervenția acestuia s-a produs în cele din urmă brusc în 1896, prin intermediul articolului *Câteva păreri*, în cadrul căruia într-un mod extrem de original și tipic lui Caragiale, acesta respingea cu o ușoară atitudine superioară atât argumentele junimiștilor cât și pe cele ale socialiștilor, justificând că nici o teorie nu poate avea vreo valoare reală decât dacă adepții săi dovedesc că sunt înzestrați și au talent autentic: „*... condiția esențială a operei de artă este insuflarea pe care nu i-o poate da decât talentul. Fie de orice școală, de orice gen, de orice dimensiune și proporție, aibă tendință sau nu, urmărească sau nu vreo teză – dacă e insuflată de un talent, opera va fi și va trăi, puțin importă cât: o clipă, un veac, ori mai multe. Oricât va fi trăit, dacă a trăit e destul. Între a nu fi și a fi e o nemărginire, față cu care deosebirea de durată a ființelor sunt reduse la nimic*”.

Mai mult chiar, în 1870, în atmosfera de contestare presărată de acuzații la adresa sa și poate, ca o răbufnire a tensiunii interioare acumulată ca urmare a atacurilor aduse, Caragiale îl acuză în mod surprinzător la rândul lui pe Zola de

plagiat, motivând că acesta ar fi copiat întocmai documentul *Belfort, Reims, Sedan, Campagne de 1870* al prințului Georges Bibescu, pe care l-a transpus în romanul său *La Débâcle*. Un fapt absolut surprinzător pentru „zeul naturalismului” este acela că într-un articol-replică, acesta recunoaște direct că acuzațiile sunt îndreptățite: „... unul dintre adjutanții generalului Douay, prințul Bibescu, a scris asupra mișcării corpului 7, o operă de extremă însemnătate, de care m-am servit mult. Mi s-a imputat cu asprime că am furat din această carte: este adevărat”.

Faptul că operele caragialiene au constituit o sursă de inspirație pentru alți artiști este întărit și de știrea, trâmbițată în ziarele pariziene ale vremii, reprezentăției la Odéon a piesei lui André de Lorde, intitulată *Idiotul*, care nu era altceva decât o traducere și o copiere întocmai a dramei *Năpasta*: „*Nimic schimbat în desfășurarea acțiunii, nimic schimbat în caracterizarea personajilor, nimic schimbat în cele mai mici amănunte ale motivărei chiar. D-l Lorde n-a făcut altceva decât să schimbe numele personajilor și să dea acțiunea ca petrecându-se în Ungaria. Un plagiat din cele mai indiscutabile*”.<sup>493</sup> Vestea aprecierii favorabile a mult disputatei sale drame (chiar și sub forma ciudată a unui plagiat în care Caragiale se putea erija în acuzator) a adus scriitorului o rază de lumină la capătul unei perioade ingrate, presărată cu acuzații demoralizatoare și explicații epuizante.

### V.5. Naturalismul și exegeza critică a operei

Setea lui Caragiale de noutate și eforturile sale de a oferi cititorilor ceva inedit, prin cochetarea cu un curent literar controversat, nu au avut ecourile scontate nici în epocă și nici în secolele următoare. Numărul redus de opere și concentrarea maximă a dozajului naturalist la Caragiale au beneficiat, din nefericire, de aceeași soartă ca și curentul naturalist francez – desconsiderare și azvârlire în uitare. Deși aceste creații oferă consistente mostre naturaliste, în conștiința publică, Caragiale rămâne în esență un realist.

Dintre toate producțiile caragialiene pătrunse de naturalism, cea mai discutată și controversată rămâne drama *Năpasta*. Numeroase aspecte ale acesteia au fost atinse de contestare, pornind de la însuși subiectul ei, care în opinia lui Gr. I. Alexandrescu, încalcă una dintre cele mai importante cerințe ale literaturii vremii – ilustrarea unui sentiment care să dăinuie peste timp sau a unui fapt care să

---

<sup>493</sup> Articolul „*Idiotul*” și „*Năpasta*”. *Un plagiat*, publicat de Ion C. Bacalbașa în *Epoca*, an IX, nr.288, 22 oct.1903, în *I.L.Caragiale în conștiința contemporanilor săi*, Ant ologie, stabilirea textelor, note și comentarii, prefată, notă asupra ediției, indice de Rodica Florea și Stancu Ilin, Editura Minerva, București, 1990, p.351.

dezvăluie filozofia și moravurile unei anumite clase sociale. Ignorând această regulă, creația aduce în centrul atenției o „năpastă”, care „*nu este un sentiment, este un fapt, o alcătuire de fapte, este un efect, nu o cauză*”.<sup>494</sup> În legătură cu această remarcă se află și contestarea calității de dramă a acestui text literar, fiindcă drama este destinată zugrăvirii unor scene din viața socială și nu a unor fapte izolate, unice, excepționale, care țin mai degrabă de tărâmul comediei. George Munteanu contrazice această acuzație, considerând *Năpasta* drept „*cea mai izbită artistic „dramă” din literatura română*”, însă se ridică împotriva caracterului naturalist care i s-a atribuit acesteia: „*departe de a trata un „caz” de inspirație naturalistă (cum s-a opinat), verifică printr-o întâmplare din vremurile mai noi tragismul fundamental derivat dintr-o străveche „situație arhetipală”: aceea a „alesului” unic, a lui „Deodatus”, pierderea căruia echivalează - de nu cu moartea fizică iminentă a „perechii” celui dispărut (care, astfel, și-a văzut anulată însăși funcția privilegiată de „pereche”), atunci de moartea sufletului. [...] Așa poate fi înțeles mai bine destinul tragic al Ancăi și neobositele ei impulsuri punitive: printr-o situație tragică general-umană, arhetipală, în care s-a trezit implicată năprasnic*”.<sup>495</sup>

Dincolo de caracterul dramatic al operei și de oportunitatea temei alese, de departe cel mai contestat aspect rămâne senzația de falsitate, de nepotrivire a tipurilor umane creionate, cu pătura socială căreia acestea îi aparțin: „*Trei victime în jurul unei femei inculte și nenaturale, două erori judecătorești, toată acțiunea grămadită în patru personaje false, patru tipuri convenționale, luate din târg, din mahala, și așezate la țară, în pătura poporului*”.<sup>496</sup> Disonanța cea mai frapantă este generată de portretul Ancăi, a cărei cochetărie, lipsă de resemnare, spirit vindictiv și viclenie în urmărirea scopului propus, contravin însăși filozofiei păturii țărănești: „*Anca crâșmărița este o excepție. Ea cercetează, este fină, este determinată în acțiunile sale de mobile mai complicate; într-un cuvânt nu este țărancă, femeia de la țară care în fiecare minut, la fiecare pas să se mulțumească cu răspunsul de „așa*

<sup>494</sup> Articolul *I.L.Caragiale, „Năpasta”, dramă în două acte, Editura Haimann, București 1890*, publicat de Gr. I. Alexandrescu, în *Arhiva Societății Științifice și Literare* din Iași, nr.3, nov.-dec., 1889-1890, în *I.L.Caragiale în conștiința contemporanilor săi*, Antologie, stabilirea textelor, note și comentarii, prefață, notă asupra ediției, indice de Rodica Florea și Stancu Ilin, Editura Minerva, București, 1990, p.148.

<sup>495</sup> George Munteanu, *Istoria literaturii române. Epoca marilor clasici*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1980, p.515-516.

<sup>496</sup> Articolul *I.L.Caragiale, „Năpasta”, dramă în două acte, Editura Haimann, București 1890*, publicat de Gr. I. Alexandrescu, în *Arhiva Societății Științifice și Literare* din Iași, nr.3, nov.-dec., 1889-1890, în *I.L.Caragiale în conștiința contemporanilor săi*, Antologie, stabilirea textelor, note și comentarii, prefață, notă asupra ediției, indice de Rodica Florea și Stancu Ilin, Editura Minerva, București, 1990, p.148.



*i-a fost scris lui Dumitru, ce pot face eu un cap de femeie”, după cum este natural să fi zis orice țarancă în locul Ancăi. Nu este nici natural, nici posibil, un așa tip, care să reprezente pătura clasei țaranului”.*<sup>497</sup> N. Davidescu îndreaptă apoi ideea lipsei de armonie dintre personajul Ancăi și esența națiunii noastre într-o altă direcție, sugerând că răzbunarea calculată și lentă a acesteia contravine impulsivității și spontaneității poporului român. În forma ei cea mai tranșantă, această discordanță este considerată o adevărată monstruozitate greu de crezut, pe care „*Caragiale o atribuie unei țarance române, creând un fel de Hamlet rural și în fuste. D-sa uită că Hamlet al lui Shakespeare este un filozof, un sceptic, dar un fiu de rege care poate să-și pregătească răzbunarea într-un mod rafinat, pe când Anca este o femeie simplă de la țară care iubește și urăște ca toate femeile de tagma ei. Deci, toată răzbunarea ei pe care o coace nouă ani în șir în patul conjugal al asasinului bănuț, este un ce nefiresc, monstruos, imposibil*”.<sup>498</sup> Căci dacă istoria literaturii universale mai cunoaște tipuri feminine care ajung chiar să nutrească sentimente de iubire pentru un asasin, în timp ce încercă să răzbune o moarte, Anca depășește orizontul așteptărilor, fiindcă „*nicăieri nu vezi, nici nu poți să vezi ca o femeie din cele mai rafinate, necum o țarancă, să conviețuiască nouă ani cu un bărbat bănuț ca omorător al soțului ei pe care l-a iubit ca „lumina ochilor”*”.<sup>499</sup>

În legătură cu esența spirituală a țărănimii se află și contestarea unui alt aspect al operei – desconsiderarea credințelor religioase, prin personajul Ion nebunul, care prădându-l pe Dumitru când l-a găsit mort în pădure, a încălcat astfel credința neștrămutată a omului de la țară, conform căreia „de la omul mort nu se fură”.

Evoluția stărilor sufletești ale personajelor, atât de importante în naturalism, comportă la Caragiale blocaje care compromit demonstrația riguroasă pe care scriitorul ar trebui să o susțină. Anca, personajul care, conform cerințelor literare naturaliste, acumulează o tensiune interioară (prin planul minușios de a-și răzbuna soțul) ce ar trebui să culmineze cu un gest neobișnuit, atinge într-adevăr starea de surescitare maximă (când într-o noapte, pornește să-l execute pe Dragomir cu barda), însă se blochează, se oprește brusc din gestul ei și după un monolog filozofic (total atipic naturalismului), hotărăște să-l pedepsească altfel pe Dragomir:

<sup>497</sup> *Ibid.*, p.149.

<sup>498</sup> **Cronică teatrală. Năpasta, dramă în două acte de I.L.Caragiale**, publicat de Arutnev (Grigore Ventura) în *Adevărul*, an II, nr.448, 12-13 febr.1890, în *I.L.Caragiale în conștiința contemporanilor săi*, Antologie, stabilirea textelor, note și comentarii, prefată, notă asupra ediției, indice de Rodica Florea și Stancu Ilin, Editura Minerva, București, 1990, p.180.

<sup>499</sup> *Ibid.*,p.181.

„Anca, crâșmărița de la țară, cu patimi vii, cu dor de răzbunare, cu simțurile aprinse, face logică. Își astâmpără ura, își moaie nervii, își face calcul rece și filozofic și schimbându-și din nou gândul pregătește lovitura cruntă. Ori logică, ori pasiune, din două una, amândouă nu se împacă, se exclud. Logica răcește pasiunea, pasiunea n-are logică”.<sup>500</sup> La fel de neverosimil pare și Ion nebunul, care într-un moment de teribilă groază, datorat descoperirii unui cadavru în pădure, găsește suficientă luciditate și stăpânire de sine pentru a-l jefui.

Întregind corul de voci care se opuneau dramei, Duiliu Zamfirescu pare să se situeze pe poziție de totală rezervă față de calitățile *Năpastei*. Considerând în primul rând inoportună folosirea analizei psihologice în teatru, fiindcă deturneză atenția de la intrigă și acțiune, pentru a o concentra asupra conflictului interior al personajelor, criticul sfârșește prin a condamna aspru nefirescul personajelor în raport cu mediul țărănesc din care provin: „e greu să scoți din sufletul unui muncitor de rând nuanțele atât de fine ale psihologiei moderne, dacă mai cu seamă depărtezi de el amorul și dragostea de pământ”.<sup>501</sup> Dincolo de investigația psihologică furnizată de romanele lui Dostoievski și Tolstoi, Duiliu Zamfirescu remarcă totuși în dramă selectarea unor „*excrescențe studiate până la particularitățile lor patologice*”.<sup>502</sup> Neîncrederea față de personajele dramei este subliniată și de Eugen Lovinescu, care îi califică drept „eroii fantomatici și [care] nu rezistă analizei”.

Raportarea la realitățile românești ale vremii și la culoarea locală este apreciată, în schimb, de Sofia Nădejde, care remarcă aportul esențial al lui Caragiale în sublinierea modului în care „se face instrucția criminală la noi: bătaii, schingiuri sălbatece de cari a mers buhul până în creierii munților”.<sup>503</sup> În legătură cu absurditatea acelorasi sisteme - judiciar și polițienesc - românești se află și decizia de a trimite la ocnă un om care a înnebunit ca urmare a torturii aplicate de acestea (aspecte semnalate atât de Sofia Nădejde, cât și de Gr. I. Alexandrescu).

<sup>500</sup> Articolul *I.L. Caragiale, „Năpasta”, dramă în două acte, Editura Haimann, București 1890*, publicat de Gr. I. Alexandrescu, în *Arhiva Societății Științifice și Literare* din Iași, nr.3, nov.-dec., 1889-1890, în *I.L. Caragiale în conștiința contemporanilor săi*, Antologie, stabilirea textelor, note și comentarii, prefată, notă asupra ediției, indice de Rodica Florea și Stancu Ilin, Editura Minerva, București, 1990, p.150.

<sup>501</sup> Virgil Vintilescu, *Scritorii clasici și Junimea*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1997, p.219.

<sup>502</sup> *Ibid.*, p.218.

<sup>503</sup> Articolul „*Năpasta*”, publicat de Sofia Nădejde în *Contemporanul*, an VII, nr.5, nov.-dec. 1889 și ian.-febr.1890, în *I.L. Caragiale în conștiința contemporanilor săi*, Antologie, stabilirea textelor, note și comentarii, prefată, notă asupra ediției, indice de Rodica Florea și Stancu Ilin, Editura Minerva, București, 1990, p.158.

Admirația autoarei este solicitată însă cel mai puternic în fața procesului de sondare a psihologiei patologice a lui Ion nebunul; apreciind modul de dozare a diverselor forme de manifestare a minții bolnave a personajului, aceasta îl percepe ca „o adevărată creație atât ca psihologie individuală, cât și ca rezultat al mediului nostru social”.<sup>504</sup> Chiar mai departe în sprijinul acestei idei merge Adolf Last, care recunoscând măiestria și acuratețea cu care autorul „ne-a înfățișat prin acest Ioan cursul complicat al formei epileptice de alterațiune mintală”<sup>505</sup>, își fundamentează aprecierea prin scoaterea la iveală a unor „acte medicale justificative”: „Alterațiunea mintală ce se arată în urma loviturilor și mai ales în urma loviturilor asupra craniului, este psihoza tranzitorie, periodică care se manifestează în forma de alterațiune mintală epileptică. [...] Alterațiunea poate să se arate înaintea, după, sau în locul atacului epileptic propriu-zis. Înaintea atacului epileptic, alterațiunea mintală e rară, are însemnarea acelu studiu prodromal al epilepsiei, ce se cheamă „Aura”, și se manifestează prin halucinațiuni, cele mai adese de un caracter înfricoșător, printr-o temere nemotivată, prin depresiune melancolică etc...Apoi vine atacul epileptic sau numai epileptiform propriu-zis, cu convulsii sale, cu starea sa spasmodică...Apoi poate să vie alterațiunea mintală post epileptică. Și aceasta se arată sub forma așa numitului „petit mal” sau „grand mal”. „Le petit mal” se manifestează prin depresiune melancolică, prin atacuri de teamă, prin mare neliniște și zăpăceală și prin impulsii la acte de brutalitate, la omor și la sinucidere. „Le grand mal” se manifestează în forma unei furii năpraznice, combinată cu delirii înspăimântătoare și cu temere enormă...” (Eduard Hoffman, *Medicina legală*).<sup>506</sup> Introducerea în dramă și calitatea de *deus ex machina* a lui Ion este prețuită și de P.Zarifopol, care însă, consideră că succesul acestuia ca personaj este știrbit de sinuciderea din final.

Pasiunea pură, instinctivă, care îndeamnă la crimă, precum și procesele de conștiință ulterioare, atrag și personajul Dragomir pe tărâmul alunecos al naturalismului, căci paroxismul dorinței animalice pentru Anca (materializat prin uciderea principalului rival – soțul acesteia), este înlocuit de acumularea unor stări interioare (frică și muștrări de conștiință manifestate prin apariții succesive ale mortului) care culminează (paradoxal și contrar esteticii naturaliste!) nu cu vreun nou gest nesăbuit, ci cu simple ocări adresate Ancăi. Mai mult decât atât,

---

<sup>504</sup> *Ibid.*, p.159.

<sup>505</sup> Articolul „*Năpasta*” dramă de Caragiale. *Studiu critic*, publicat de Adolf Last în 1891 și reprodus în *Lupta*, an VIII, nr.1342-1351, 16.02-27.02.1891, în *I.L.Caragiale în conștiința contemporanilor săi*, Antologie, stabilirea textelor, note și comentarii, prefată, notă asupra ediției, indice de Rodica Florea și Stancu Ilin, Editura Minerva, București, 1990, p.195.

<sup>506</sup> *Ibid.*, p.196.

imoralitatea și convertirea în criminal atrag în jocul degradării fizice și morale a lui Dragomir și alte elemente de sorginte naturalistă – refugierea în beție și jocuri de noroc.

Producând rumoare atât printre literați și cât publicul larg, apariția dramei *Năpasta* a declanșat un curent eterogen de reacții denigratoare și apreciative, dintre care cele dintâi le-au absorbit pe cele pozitive într-o albie coerentă, poate cel mai bine rezumată de Adolf Last: „întâmplarea, ca un element principal de mișcare, lipsă de gradațiune psihologică pe de o parte; dezvoltarea psihologică, mutată din locul ei firesc, de altă parte, acțiunea șovăielnică, acțiune ce se înfundă, și, în fine, lipsă de legătură logică în înșirarea faptelor înfățișate. Concepțiune plină de putere adâncă – execuțiune lipsită de energie poetică”.<sup>507</sup> Totuși, pentru a motiva oarecum valul potrivnic ridicat împotriva lui Caragiale (și nu numai), D.C.Nădejde concludă că reacțiile negative izvorăsc din „superficialitatea culturii noastre și totuși credința noastră exagerată în puterea noastră de judecată. Dacă inerția naturală a minții ne oprește de a admira plusul de intelectualitate dintr-o operă, apoi superficialitatea ne dă curagiul de a o ataca, cu mijloacele cele mai extraordinare și mai baroce. De aci, bogăția de vorbe mari și sărăcia de idei; de aci, confuzia și rătăcirile de judecată cele mai nepermise; de aci, ușurința cu care se tratează la noi lucrările serioase; și, în sfârșit, de aci, campania energetică de personalități și de injurii dusă împotriva aproape a tuturor acelor care au însemnat și însemnează ceva în viața noastră literară”.<sup>508</sup> Dacă elogiile la adresa dramei au fost ridicate la cote maxime grație lui T.Maiorescu, care a catalogat-o „nivelul cel mai înalt al artei teatrale caragialiene”, P.Zarifopol acuza tocmai caracterul învechit al tehnicii sale dramatice: „Tehnica lui teatrală este străveche: ca om de teatru, Caragiale stăpânea cu virtuozitate întreg procedul anticelor paiațerii, care, cu o tenacitate probabil unică în istoria tuturor formelor de artă, au servit să îmbrace intenția dramatică de la grecii vechi până la farsele lui Labiche”.<sup>509</sup>

Mult mai temperat în considerații, Horia Petra-Petrescu atrage atenția că „avantajele dramei nu sunt de neglijat. S-a făcut aici referire asupra trăsăturilor clare și ferme ale personajelor. Și în această piesă se găsește o gradare

---

<sup>507</sup> Ibid., p.195.

<sup>508</sup> Articolul „*Năpasta*” de I.L.Caragiale (studiu literar), publicat de D.C.Nădejde în *Convorbiri literare*, an XXX, nr.10, 1 oct.1896 și nr.11, 1 nov.1896 și an XXXI, nr.1, 1 ian.1897, nr.2, 1 febr.1897, în *I.L.Caragiale în conștiința contemporanilor săi*, Antologie, stabilirea textelor, note și comentarii, prefată, notă asupra ediției, indice de Rodica Florea și Stancu Ilin, Editura Minerva, București, 1990, p.262.

<sup>509</sup> Șerban Cioculescu, *Caragialiana*, Editura Eminescu, București, 1987, p.284.

asemănătoare a acțiunii ca în nuvele, bine concepută și logic dezvoltată”<sup>510</sup>, aducând ca dovadă a succesului acesteia punerea sa în scenă, în limba franceză, la Teatrul Odéon (Paris, 1903), sub îndrumarea lui Lordes, cu titlul *L’Idiot*, dar reprezentată și în limba germană, la Secessionstheater (Berlin, 1902).<sup>511</sup>

Contrastând cu mult disputata dramă *Năpasta*, celelalte creații naturaliste ale scriitorului au canalizat într-o tendință destul de unitară și favorabilă ecourile care au succedat apariției lor. Cele mai multe comentarii apreciative au țâșnit din recunoașterea măiestriei caragialiene în dozarea, în stil naturalist, a tensiunii interioare a personajelor până la atingerea unui moment culminant, paroxistic, care exteriorizându-se printr-un gest nesăbuit, spectaculos, detensionează acțiunea și psihicul încordat. În legătură cu acest aspect, numeroase voci critice sesizează în operele naturaliste caragialiene influența realismului rus, prin anumite similarități de natură psihologică, ce apropie diferite personaje. Ion Vartic, de exemplu, ne semnalează asemănarea dintre personajul Anghelache (*Inspecțiune*) și profesorul Belikov (*Omul în carapace*, de Cehov), care prinși amândoi în mecanismul zdrobitor al vieții de funcționar dominată de platitudine și lipsă de comunicare, se refugiază în propria lor „carapace”, de unde răbufnesc prin atitudini aberante, care ascund însă drame mult mai profunde, de natură metafizică: „Ceea ce la Belikov reprezintă circulara este la nenea Anghelache inspecția, adică același gen de emblemă administrativ-socială a unei autorități supreme care străjuiește comportamentul uman. «Zeul» de deasupra, care pentru personajul cehovian e directorul, pentru Anghelache este «inspectorul financiar»”.<sup>512</sup>

Constatarea influenței ruse este dusă la un nivel superior de C.Dobrogeanu-Gherea, care găsește romanele de analiză dostoevskiene o sursă valoroasă de inspirație pentru nuvela *O Făclie de Paște*, prin puterea de penetrație psihologică și evoluția ritmică a tensiunii interioare. Perspectiva tematică completează raportarea acestei nuvele la alte creații și în acest sens, demne de luat în seamă sunt precizările lui G.Călinescu referitoare la pre-existența subiectului ținuturii mâinii în *Măgarul de aur*, de Apuleius (zaraful Chryseros care ținutur cu un piron mâna introdusă printr-o gaură de Lamachas), sau asocierea de către Alexandru George a aceleiași scene cu un episod din *Une Histoire sans nom*, de Barbey d’Aurevilly (imobilizarea de către băcan a mâinii nelegiuitului abate Riculf, atunci când acesta face cu fierăstrăul o gaură în poartă pentru a fura).

<sup>510</sup> Horia Petra-Petrescu, *I.L. Caragiale - Viața și opera*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2004, p.198.

<sup>511</sup> *Ibid.*, p.199.

<sup>512</sup> Ion Vartic, *Domnul profesor Belikov și nenea Anghelache*, în *Modelul și oglinda*, Editura Cartea Românească, București, 1982, p.11.

Referindu-se la aceeași nuvelă, Duiliu Zamfirescu emite aprecieri legate în special de măiestria analizei psihologice (împrumutată de Caragiale din literatura rusă), căreia îi forțează într-atât limitele, încât personajele, departe de a mai fi tipuri, îmbracă haina individualizată a cazurilor. Însă, în opinia sa, naturalețea și realismul acumulării psihice sunt diluate odată cu hotărârea lui Gheorghe de a se răzbuna (ceea ce face din acesta „*un personaj posibil, dar nereprezentativ, căci numai rareori poate fi întâlnit în viață*”<sup>513</sup>), pentru a fi compromise total, prin falsitatea pe care o emană scena arderii mâinii aceluiași Gheorghe. Ideea este întărită în continuare de P.Zarifopol, cel mai intim cunoscător și comentator al operei caragialiene, care conchide că aceeași scenă a arderii mâinii, împreună cu erori de psihologie strecurate în nuvelă, au atras deasupra acesteia norii negri ai discreditării. Mai mult chiar, el a criticat în termeni duri „*jargonul jurnalistic*” și „*epizoadele parazitare*” din *Păcat*, considerând chiar discutabile așa-numitele cazuri patologice pe care le conturează această nuvelă. În schimb, contrar opiniei generale, Zarifopol acordă o atenție disproporționat de mare nuvelei *În vreme de război*, unde „*procesul lent al răvășirii psihice și latent ani de zile*”<sup>514</sup> i se pare mult mai bine tratat decât cel din *O făclie de Paște*.

Arătând mai multă indulgență personajelor caragialiene decât majoritatea criticilor, Mihai Ralea consideră că, în afara nuvelei *Păcat* (care ilustrează un caz deviant de sadism și incest), în ansamblu, acestea „*nu își anexează «infernul» omenesc*”, ci sunt animate de sentimente realtiv bune, rezumând „*psihologia momentului istoric de atunci: mentalitatea în fond bucolică, caracteristică regimurilor cvasi-feudale, și apoi psihologia etnică a românului, lipsită de rancună și pasiune*”.<sup>515</sup>

Fără a particulariza în vreun fel comentariile legate de drama și nuvelele caragialiene, Florin Manolescu evidențiază în special scenele naturaliste, care marcând finalul acestor creații (țintuirea mâinii lui Gheorghe, în *O făclie de Paște*, nebunia și sinuciderea lui Ion, în *Năpasta*, isteria Ilenei, în *Păcat*, sau uciderea tâlharului, în *În vreme de război*), sunt adevărate „lovituri de teatru”, ce trădează intenția forțată de a șoca, de a oripila. Nu mai puțin important e faptul că, dincolo de forma lor agresivă vizual, același autor percepe simple cazuri polițienești, care în spiritul literar al epocii, erau artificial propulsate în senzațional.

---

<sup>513</sup> Virgil Vintilescu, *Scritorii clasici și Junimea*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1997, p.218.

<sup>514</sup> Șerban Cioculescu, *Caragialiana*, Editura Eminescu, București, 1987, p.282.

<sup>515</sup> *Ibid.*, p.275.

Poate cel mai tranșant în afirmații, Pompiliu Constantinescu neagă chiar existența vreunei vocații tragice la Caragiale, scriitor care s-ar fi realizat literar doar prin schițe și comedii: „Cazul din *O făclie de Paște* sau din *Năpasta* e prea cunoscut; aci Caragiale face literaturism de specie fioroasă și împrumută nenumărate clișee de stil tragic, fie-n analiza psihologică, fie-n dialog. Caragiale încetează de a mai fi el însuși, fără ca să ne revele un alt Caragiale, tot atât de organic, de adânc și de autentic în expresie ca cel din comedii. Stilul ia, fără să vrea, un aer de parodie, marea lui intuiție a limbajului dispare, tonul sună fals, viața-n ficțiune se risipește, și personagiile devin niște abstracțiuni: am spus-o și o repetăm că nu e un nuvelist și un analist, ci numai un extraordinar comic”.<sup>516</sup>

În cele din urmă, sufocate de suprapunerea și întretăierea aprecierilor pozitive și negative, răzlesc cu dificultate naturalismul și tragismul caragialian, care departe de a atinge desăvârșirea celor franceze, redau totuși, o doză suficient de concentrată, pentru ca publicul român să guste din esența acestui curent.

### V.6. Opera caragialiană - între viziunea comică și viziunea tragică

Ecou al personalității duale a scriitorului, dar și al unei lumi marcate de transformări majore, opera caragialiană reprezintă momentul începutului modernizării literaturii române, într-un moment în care societatea românească se deschide influențelor evenimentelor și transformărilor apărute în Europa occidentală, mai ales în Franța. Acest sfârșit de secol pune tot mai mult în lumină o societate dominată de pozitivism, de dezvoltare economică și socială, ai cărei membri sunt însuflețiți de spiritul de inițiativă, de dorința de progres, dar și de orice formă de mercantilism și materialism. Imaginea optimistă a acestei societăți dornice de progres și dezvoltare economică este umbrată de viziunea pesimistă a neajunsurilor și curențelor unei societăți în continuă decadentă morală și socială.

În țara noastră, la sfârșitul secolului al XIX-lea, progresul civilizației era abia în curs de afirmare. Reformele târăgăneau, societatea românească nu era încă desprinsă de orientalism, de populism, localism și iraționalism, iar modelul dominant era încă ancorat în tradiție, de unde și greutatea ținării sub control a contradicțiilor numeroase dintre un stat de inspirație democratică și o societate dependentă de subdezvoltare. În cadrul unei societăți care încearcă să se smulgă de trecut pentru a îmbrățișa cu nesaț toate formele de progres material și social care i se dezvăluie, balanța se înclină periculos către rău, eclipsând binele. Astfel,

---

<sup>516</sup> Florin Manolescu, *Caragiale și Caragiale. Jocuri cu mai multe strategii*, Editura Cartea Românească, 1983, p.159.

întreaga creație caragialiană stă sub semnul pulsației eternei lupte între bine și rău, între inocență și perversitate, între moral și imoral, fiind locul ideal de întâlnire, împletire și ordonare într-o unică albie a unor tendințe, atitudini și opțiuni diferite.

Caragiale face să iasă la suprafață dizarmonia dintre omul ca ființă naturală și omul ca ființă artificială, pretins evoluată, observând cum umanitatea românească se află suspendată între realitatea știrbirii tot mai evidente a naturaleții sale și dorința conștientă sau inconștientă de a nu renunța complet la acest atribut. Spirit însetat de adevăr și dreptate, el își alege arma cea mai subtilă, mai puțin agresivă dar și cea mai usturătoare – ironia, cu ale cărei săgeți „veninoase” ținutește răul și păcatul, dar și pe păcătoși, ale căror metehne le expune prin stratul protector, ademenitor chiar, al hilarului. Personalitate frenetică, scriitorul urmează un parcurs literar sinuos, din care răzbate însă efortul neîncetat de a menține în echilibru visul său de redare a realității sub forma comicului, și sentimentul tragic al vieții. Creator pasionat de realitate și moralitate, Caragiale este un *homo duplex* (Henri Zalis), atras de vocația sa comică și tragică, de dualitatea viziunii sale, de impulsul interior care îl determină să-și însoțească luciditatea biciuitoare cu umorul care purifică sau măcar consolează de toate relele.

Creația caragialiană reprezintă „piatra de hotar a literaturii noastre” (E. Lovinescu), un amestec ingenios de mentalități, concepții și formule personale. Precizia caracterologică, măsura, concizia, decența, proporțiile narative, toate scăldate în lumina îngăduitoare a amuzantului, asigură echilibrul și punctele-cheie ale întregii sale arte. Dualitatea personalității sale își găsește forma armonioasă de exprimare într-o perspectivă binoculară, care putând fi detectată atât în teatru cât și în proză, trădează un stil narativ în permanentă construcție și aparent paradoxal, căci e deopotrivă echilibrat și abuziv, rațional și polemic, subtil și direct, moderat și șocant.

Ecuția literară originală a marelui scriitor evidențiază un echilibru constant între clasicismul operei sale (manifestat în special în piesele de teatru, prin revitalizarea unor forme și structuri dramatice străvechi) și modernismul acesteia (prin realism-naturalismul evidențiat de pasiunea pentru sociologic și patologic).

În ciuda senzației de familiaritate indusă de recurența anumitor personaje, situații sau expresii, opera caragialiană își păstrează aura de mister, nelăsându-se descoperită decât până la o anumită profunzime și refuzându-se oricărei tentative de clasificare. Eclectismul creației caragialiene, datorat oscilației neobosite între clasicism și realism-naturalism, împiedică desprinderea unei constante unice (*qualité maîtresse*), acest atribut asigurându-i în schimb o coerență interioară



remarcabilă, care conferă senzația puternică de viață și vitalitate ce caracterizează lumea caragialiană.

#### V.6.1. Viziunea comică

„Lumea aceasta se aseamănă cu un vast bâlci”

(I.L.Caragiale)

##### V.6.1.1. Lumea caragialiană

Zgomot, culoare, instabilitate, mișcare, forfotă, materie informă - toate acestea ne duc cu gândul la începuturile lumii, când nimic nu exista, în afara unui mare vid, a unui mare haos primordial în care materia în fierbere încerca să prindă formă și viață. Deși suntem departe de începuturile lumii, aceste attribute se potrivesc ca o mănășă unei lumi deja existente - lumea caragialiană.

Imaginea globală ne înfățișează o lume aruncată în haos, o lume în permanentă mișcare, instabilă, în fierbere, gata tot timpul să-și iasă din piele, să dea pe dinafară, o lume neașezată, în permanentă căutare a locului și formei potrivite, o lume răsturnată, excesivă, ieșită din tiparele normalității, plutind ca o corabie în derivă pe oceanul vieții, pe scurt, o lume cuprinsă de nebunie.

Cuvintele sinonime acestei materii clocotitoare sunt grămadă, gloată, droaie, furnicar, vârtoare, iureș dezlănțuit, o puzderie de ființe adunate laolaltă absolut întâmplător, o mulțime dezarticulată, alcătuită din indivizi pe care nu-i leagă nici tradiții, nici idealuri, principii comune sau recunoașterea aceleiași ordini sau ierarhii valorice.

Apropiindu-ne încet-încet de această lume în încercarea de a-i pătrunde misterele, ne dăm seama că lumea caragialiană nu reprezintă nimic mai mult decât un permanent teatru, un carnaval, un bâlci, o mascaradă. Ideea lumii ca teatru nu e nouă în literatură, ea avându-și originea în *comedia dell'arte* și fiind apoi preluată de mari scriitori ca Boccaccio, Rabelais, Shakespeare, Voltaire, Diderot, Balzac și Dostoievski. Această concepție înfățișează lumea ca un vast teatru (*theatrum mundi*), o mare comedie, un spectacol mereu reluat, cu numere de circ, marionete și actori mascați, sub care pot fi deslușite diverse figuri umane de pe scena vieții. Și fiindcă în teatru două dintre coordonatele principale sunt locul și timpul acțiunii, vom încerca și noi să le deslușim în cele ce urmează.

Spre deosebire de realism și naturalism, în care spațiul își pune vizibil amprenta asupra personajului individualizat, cu care acesta pare să dezvolte chiar o

strânsă legătură intrinsecă, la Caragiale se distinge un cadru material precar, sărăcăcios, atât din perspectiva peisajului, cât și din cea a mediului natural sau construit. Posomorala peisajului ni se dezvăluie chiar de la distanță, de unde capitala apare „*acoperită de un nor gros de pulbere luminată de soare*”, prezentând „*aspectul unei mări fără țărm*”. Apropierea de oraș ne prilejuiește inevitabil contactul cu zonele de periferie, mahalalele scăldate în soioșenie și putreziciune, pentru a căror descriere autorul se apropie până la identificare cu naturalismul: „*mai întâi de la barieră dai de o murdărie vrednică de cei mai originali africani; colea, niște băieți de la o cârciumă toacă fel de fel de cârnuri pentru cârnați, un vârtej de muște roiește împrejur; dincoace niște hârdaie cu struguri borșiți din cari un zaplan cu mâinile pline de zeamă dulce și de praf își umple mereu teascu, pentru must - un fel de sirop îngroșat cu țărână: aci un alt vârtej de muște clocotește fără astâmpăr; pe jos e noroi de struguri, de prune și de spălături de tingiri. Pe niște cotloane se prăjesc la tavă niște cârnați exalând un miros puternic de grăsime arsă. Mai departe e zaanaua; miroase a hoit și a sânge stătut în soare; scursorile de murdării strânse pe lângă drum îți întoarce sufletul. Aici, sub umbrare improvizate pentru campania zaanalei, de o parte și de alta a șoselii fac chef negustorii, țăranii, soldați, bicicliști, mahalagioaice, popi etc., cu familia și copiii; mănâncă fleici, frigărui, mai ales cârnați și pastramă, și beau must, aspirând cu deliciu pe nas și pe gură mirosurile zaanalei și praful șoselei*”.<sup>517</sup> Accentul cade în acest univers asupra personajului, un personaj neindividualizat, simbol al epocii sale, care se desfășoară într-un spațiu urban schematizat, vag și neevoluat, proiecție a interiorității celui dintâi. Pradă noilor descoperiri din domeniul construcțiilor, care încurajau folosirea betonului și asfaltului alături de piatră și lemn, casele sunt identice, „*gemene, peste puțină de deosebit*” dacă n-ar avea numere diferite, numere care în unele situații sunt puse pe dos, generând confuzie și situații neplăcute (ex. *O noapte furtunoasă*). Trădând prin asemănarea izbitoare uniformitatea interioară a personajelor, locuințele din acest univers scot la iveală un strident contrast între exteriorul foarte împodobit, menit să impresioneze (ex. „*șase ferestre mari, ciubuce și ornamente monumentale*”) și interiorul sărăcăcios (ex. „*înăuntru, trei chichinețe, din care una n-are lumină decât de la ușa coridorului ce duce la atenanțe*”). Diformitățile acestui univers se răsfrâng și asupra arhitecturii „monumentale”, care evidențiază clădiri „*cu ferestre ca la Palatul Justiției*” însă tăiate absurd: salonul „*e în trei colțuri*”. Absurditatea acestui spațiu atinge însă apogeul atunci când aflăm că sistematizarea s-a produs

---

<sup>517</sup> Mircea Iorgulescu, *Marea trăncăneală*, Ediția a 3-a, Compania, București, 2002, p.62.

ulterior construcției unor clădiri, străzile fiind marcate pe baza geometriei acestora: „Locul este tăiat cu o foarte pronunțată oblică pe linia stradei, care se realiniază acuma toamna, căci alinierea de astă primăvară a fost greșită. La mirarea mea, că văz un salon în trei colțuri, stăpâna casei, care e marșandă, robes et confections, îmi deslușește că toate casele de pe strada aceasta sunt așa: adică, au toate câte un salon în trei colțuri, fiindcă toate locurile sunt tăiate en biais”.<sup>518</sup> În ceea ce privește denumirea acestor străzi, ea nu se face aleatoriu, ci în strânsă legătură cu anumite formule verbale: str. Pacienții (pentru „puținică răbdare”), str. Sapienții (pentru „puținică diplomație”), str. Marcu Aleriu (pentru „onoarea mea de familist”), str. Catilina (pentru „cum mă fierbe el pe mine”), str. Emancipării (pentru „Să mă trăsnească Dumnezeu! Să hie al dracului!”), Piața Endependenții (pentru „pupat toți” și „atacat palme picioare”)<sup>519</sup> sau chiar un întreg oraș imaginar botezat *Tâmpitopole*. Împrumutând parcă spiritul personajelor pe care le găzduiește, această lume, din perspectiva aspectului său exterior și a modului său de funcționare, amintește de un mecanism detracat: ceasurile publice sună „foarte regulat”, dar măsoară timpul complet aiurea („În față, la Mitropolie, sună 5 antemeridiane ... La 12 fix ziua, sună în față la Mitropolie 5 antemeridiane; la 12 fix noaptea, 5 post-meridiane - dar foarte regulat”), trenurile ori întârzie, ori „nu umblă” („este și un tren cum vrei dumneata; dar acela nu umblă”), serviciul de salubritate „strică odihna prafului”, învăluind orașul într-o pâclă înecăcioasă („un municipal își face cu măturoiul lui enorm datoria, stricând odihna prafului și făcând să se-mbrobodească în ceață din ce în ce mai deasă luminile felinarelor”), meteorologia defazată se reduce la doar două anotimpuri, complet opuse și cu manifestări extreme: veri toride („arșiță, groaznică dogoare” sau „moleșală generală”) sau ierni geroase („Ș-afară-i grozav ... și plouă, și ninge, și pică și-ngheață ... o zloată cumplită ... un vișor nebun ... o vreme, prăpăd!”, „plouă, ninge, îngheață, se topește: vișor orb” sau „ploaie, ninsoare, vișor, să nu scoți un câine afară din bordei”).<sup>520</sup>

În această lume, tocmai mascarada, teatrul, carnavalul, petrecerea, simulacrul sau înscenarea sunt stăpânii supremi, variațiuni ale acelorași moduri de existență - ipocrizia și falsitatea. Această idee este subliniată de Caragiale însuși, prin vocea impunătoare a unor personaje: ex. după ce Pampon, crezând că adversarul său e Crăcănel, „se repede și iese glonț pe ușa din fund”, Iordache răbufnește: „Ăsta este nițel cam țâcnit ... De ce mușterii am parte eu astăzi? ...

<sup>518</sup> *Ibid.*, p.61.

<sup>519</sup> *Ibid.*, p.63.

<sup>520</sup> *Ibid.*, p.62-63.

*Frumos carnaval!*”, sau Nae Girimea afirmă în finalul piesei: „*Se înțelege c-a fost o încurcătură, cum se-ntâmplă totdeauna în carnaval ... Ei! d-ale carnavalului!*”. Viziunea carnavalescă se inspiră din tradiționalele serbări ale mulțimii, care punând în scenă un spectacol grandios, ce exaltează toate simțurile, estompează distanțele și diferențele dintre variatele categorii de oameni pe care îi atrage irezistibil, ca un magnet. În acest spațiu neutru și efemer, ființe complet diferite se înfrățesc temporar în același bălci, în aceeași iluzie de a putea fi oricine și de a face orice, pierduți într-o atmosferă de nesfârșită vânzoleală și distracție. Amestecul de amuzant și serios care domină acest univers șlefuieste sau chiar retează elementele extreme ale existenței, conferindu-i acesteia un caracter relativ. În această lume, toate elementele contrastante: valoare / non-valoare, înțelepciune / prostie, sacru / profan, sublim / grotesc se contopesc într-o mare de zgomot și culoare. Mai mult chiar, acest univers își pierde valorile sacre, reunind în mod nefericit valori negative (prostie, viclenie, ipocrizie, brutalitate, agresivitate, lașitate, viciu), a căror strânsoare ținuturile personajului în deriziune. Bahtin susținea ideea carnavalului ca sărbătoare a timpului ce nimicește și înnoiește totul, însă la Caragiale constatăm cu dezamăgire doar o devalorizare a valorilor adevărate, nu însă și o revigorare a acestora.

În opera caragialiană, viziunea carnavalescă este circumscrisă de elemente ca: parodiarea personajelor într-o lume pe dos, substituirile de persoane și schimburile de măști, atracția spre contraste șocante și pentru ființe neobișnuite, precum și temele inedite: obsesia maniacală, dedublarea, patimile devoratoare, nebunia, scandalurile, toate acestea fiind tipice spectacolului de carnaval.

La Caragiale însă, asocierea lumii cu teatrul reliefează aspecte unice, fiindcă în ciuda aparentei libertăți oferite de spațiul magic al carnavalului, teatralitatea vieții împiedică, de cele mai multe ori, ființa umană să se manifeste într-o multitudine de roluri, îngăduindu-i-se un singur rol, și acela în totală discordanță cu propria sa esență. Omul acestei lumi se vede astfel silit să accepte un rol atribuit împotriva voinței sale, devenind o marionetă care se schimonosește într-un rol hilar, generat în special de prăpastia căscată între manifestările sale exterioare și pornirile firii. De aici, drama omului fără liber arbitru, constrâns să asiste neputincios la propria sa degradare, nefericire, chiar tragedie, și pentru care atingerea absolutului, în aspirațiile sale excesive, este condamnată la un statut comic, parodic sau chiar grotesc.

Sub presiunea stărilor existențiale, personajele caragialiene defilează în fața noastră ca niște ființe ameițite și dezorientate, datorită lipsei de echilibru și a unei soluții salvatoare în viața lor. Ele nu sunt mânite de nevoia de a-și îndeplini o

dorință sau de a atinge un ideal, cu atât mai puțin ispitite de ideea de glorie și succes, lăsându-se în schimb pradă simplei nevoi elementare de a supraviețui. Un vid existențial, mascat de o „mare trăncăneală” (Mircea Iorgulescu) le face să existe fără să trăiască, să spună în permanență ceva fără să aibă vreun sens ceea ce spun. Aruncate în vârtejul alienant al unei lumi clocotitoare, personajele acestui univers par a fi o armată imensă de trupuri alăturate, fără vreo legătură de vreun fel între ele, însuflețite doar de scânteia comunicării verbale, a limbuției fără seamăn. În această lume aglomerată și zgomotoasă, dar extrem de singură și individualistă, nevoia disperată de a combate solitudinea se traduce prin dezlănțuire verbală, singura capabilă să confere personajului un minim sentiment de siguranță: „Trebuința de celălalt îi este organică, nici remediu și nici nostalgie, ci un element care-i condiționează viața. Celălalt este pentru el un alter ego și un medium al iluzionării. Compania semenului provoacă vorbe, instituie o „problemă”, creează reconfortantul sentiment al participării la edificarea vieții, compensator al vidului lăuntric. Întâlnirea cu altul semnifică o stare de petrecere; ruptura de altul e din contră o scandalosă catastrofă. Petrecere izomorfă cu bucuria de a vorbi, căci înainte de orice petrecerea presupune la Caragiale instituirea sau reînstituirea ființei în limbaj, normal sau zgomotos, după caz, în timp ce absența unei astfel de stări reprezintă singurătatea și, implicit, suspendarea comunicării”.<sup>521</sup> În acest sens, discutatul, povestitul, conversația devin preocupările principale ale unei lumi fără coordonate clare, rumoarea și gălăgia rezultate fiind demonstrate chiar de titlurile unor gazete la modă în acea epocă: *Glasul Țării*, *Vocea Zimbrului*, *Vocea Patriotului Național*, *Ecoul Patriei*, *Răcnetul Carpaților*. Disperarea de a crea o punte către celălalt, de a-l opri pe acesta măcar pentru o secundă din mișuneala sa neobosită pentru a și-l face partener temporar de drum în cercul nesfârșit al vieții, sublimează oratoria în logoree și pălăvrăgeală inutilă. Setea de comunicare atinge cote alarmante atunci când personajele apelează la subterfugii pentru a atrage în capcană un partener de discuție (ex. sub pretextul invitației la un ospăț și ispitit cu o întreagă varietate de delicatese, naratorul din *Obligativitatea opiniilor* cade în capcana unei conversații lungi și obositoare, întinsă de un interlocutor atins de microbul hiperactivității verbale). Lipsa unei comuniuni ideatice și sufletești între ființele umane le împinge pe acestea în capcana deranjantă a exagerării verbale, a ridicării vocii și vorbitului mult și repede, cu scopul comunicării a cât mai multe lucruri: „Și vorbesc. Trăncănesc. Flecăresc, pălăvrăgesc, sporovăiesc, bat câmpii. Delirează. Strigă, spumegă, țipă,

---

<sup>521</sup> V. Fanache, *Caragiale*, Ediția a 2-a augmentată, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1997, p.100.

*scrâșnesc, se văicăresc, bârfesc, amenință, apostrofează, ridiculizează, protestează, colportează, comentează, „tachinează”. Vorbesc la nesfârșit, dezlănțuit, incoerent, dezarticulat, aberant, nebunește, fără să spună, cel mai adesea, nimic, dar mereu cu o energie inepuizabilă”.*<sup>522</sup> Aceste metode se dovedesc însă inutile căci prin înlănțuirea neoprită de cuvinte nu se comunică nimic, nu se transmite nici o idee, aceasta constituind doar o cale de a oferi personajelor senzația că trăiesc, că se fac auzite și că își au rolul lor în curgerea implacabilă a râului vieții. Partenerul de discuție - căpătând denumirea neutră și generică de „amic”-, deși căutat cu însetare, atunci când este găsit este redus la simpla condiție pasivă de ascultător, de receptor al emisiilor verbale ale interlocutorului, fiindcă cel din urmă nu are nevoie de subiecte de conversație, de răspunsuri sau mai grav, de a fi contrazis, ci dimpotrivă, are doar nevoie de public, de încurajare, susținere, aprobare și recunoaștere. Identitatea interlocutorilor se dovedește așadar lipsită de importanță, ceea ce contează fiind acel element care le electrizează și le dă senzația vie de viață și de acțiune - statul de vorbă.

Abordarea celuiilalt se poate produce oriunde: acasă, în vizită, pe stradă, în compartimentul de tren, devenit extensie a cafenelei (*Amicul X*), în locuri publice, însă întocmai ca și la Zola, spațiile care atrag ca niște magneti ființele dornice de interacțiune socială sunt bodegile, birturile, berăriile, crâșmele, cafenelele. Indiferent de oră, vreme sau anotimp, aceste locuri de pierzanie ordonează într-un buchet multicolor vocile neobosite aflate într-o permanentă concurență de a se face auzite, ducându-le pe culmile paroxismului prin instaurarea unui război colectiv greu de descris. În spatele acestei tendințe de socializare a personajelor se află însăși personalitatea scriitorului care găsea plăceri nebănuite în a sta la cafenea sau în alte locuri publice și a privi indivizii în complexitatea fizionomiei și a gesturilor lor. Plăcerea observării tipurilor umane era apoi dublată de cea a conversației și de apropierea interumane, prin intermediul unei halbe de bere (pretinzând că are nevoie de mai multă bere decât ceilalți, protesta în mod ironic că ar fi bând: „... eu nu beau, domnule, eu «consum»”): „Eu stau într-un local ieftin de consumațiune, într-o berărie populară, pierdut în mulțime, și mă gândesc...” (*Amicul X*). Dincolo de calitatea lor de locuri ideale de observație și de legare a unor noi prietenii (*Amicii*), Alexandru Călinescu notează că berăria și cafeneaua mai constituie și cadrul perfect unde se pun la cale comploturi și „revoluții” (*Jertfe patriotice*), se încearcă demascarea unor uneltiri periculoase (*Boris Sarafoff!*...), se scriu reportaje de senzație (*Reportaj*), se citesc gazete și se poartă discuții politice (*Atmosferă*

---

<sup>522</sup> Mircea Iorgulescu, *Marea trăncăneală*, Ediția a 3-a, Compania, București, 2002, p.9.

încărcată, *Ultima oră*, *Situațiunea*), se înființează publicații științifico-artistice (*Cum se naște o revistă*), se reunesc în cercuri exclusiviste *Intelectualii*, se petrece timpul liber (*Repaosul duminical*), dar mai presus de toate, se pierde cu nepăsare vremea. Spre deosebire de localurile zolien, înfrățite în aceeași soioșenie și mizerie, localurile caragialiene „de consumațiune” ne prilejuiesc descoperirea unor spații complet diferite, în funcție de condiția socială a personajelor care le frecventează. Astfel, geografia localurilor caragialiene ne perindă prin bodegi de periferie: „*La răspântia unei mahalale mărginașe, strălucește de departe în fel de fel de fețe geamlâcul unei cârciume, razele lămpii din tavan trecând afară prin clondire pline cu deosebite vopseli străvezii*” (*Ultima emisiune*), birturi modeste cu servicii de proastă calitate (*Infamie*), „caffiné”-uri centrale ale unor orașe de provincie (*High-life*, *Telegrame*, *Premiul întâi*), pentru a ajunge, bineînțeles, la lăptăriile, cafenelele și berăriile din București: cafeneaua Brofft (*Cănuță, om sucit*), Gambrianus (*La Paști, Amicul X*), la Iordache, Lăptăria din Șosea, cârciuma de lângă hală (*Repaosul duminical*), Capșa, cafeneaua Schreiber din Lipscani (*Amicul X*), la Comșa, la Zdrafcu, la Mercur, la Tripcovici, ospătăria Enache, o întreagă salbă de localuri dintre care se remarcă detașat cafeneaua Fialcowski, loc de întâlnire a cremei intelectuale și de discuții politice aprinse.

Această lume se pretinde citadină, civilizată, onorabilă, inteligentă, plină de merite, dornică de afirmare și însetată de prețuirea celorlalți. Din punct de vedere antropologic, pare a fi o lume normală, un furnicar de familii, unchi, mătuși, soacre, tineri și bătrâni, sănătoși și bolnavi, oameni cu pretenții de onorabilitate și lichele, veseli și triști, nervoși și placizi, categorii sociale și profesionale de la cele mai mărunte la cele mai importante - de la intelectuali la „*tinerimea universitară*”, mereu în efervescență. În esență însă, taxonomia acestor categorii este abolită definitiv căci ceea ce răzbate de dincolo de aceste diferențe aparente este aceeași natură găunoasă, înclinată spre păcătuire. Astfel, mahalaua - celula de bază a universului caragialian și cea care concentrează o varietate de clase sociale (plebe, burghezie, funcționari sau bogați) - își vede anihilate granițele sociale, contopind toate aceste categorii în aceeași „*mahala intelectuală*” (Ștefan Cazimir).

Atributele care leagă iremediabil personajele acestei lumi sunt tocmai acea sociabilitate și propensiune spre comunicare izvorâte din goliciunea lor interioară, despre care am discutat anterior. Contrar așteptărilor, stilul lor de comunicare și competența lor pretins universală sunt cele care le contrazic toate aspirațiile, reușind chiar să îi compromită în final. Limbajul desemantizat, ideile și faptele vin să infirme, coborând la nivel de mofturi sau pretenții goale tot ce își propune să fie această lume. Ceea ce șochează de la un capăt la altul al operei caragialiene este

autenticitatea faptului exprimat, precum și stridentă opoziție dintre aparență și esență, dintre față și mască. Temele principale care se conturează în această lume dominată de instabilitate sunt: mania notorietății publice, condiția de marionetă a personajului caragialian, teatralismul ființei ca reflex al neputinței de a deveni ea însăși în această lume, degradarea sărbătorii în scandal comic, evitarea probei, căderea în moft.

Încercând să ne apropiem în această lume de individ, să desprindem din acest întreg zgomotos și inform personajul caragialian, ne dăm seama că deși părți integrante ale acestei lumi și împovărați de aceeași esență, indivizii se comportă diferit, divergent. Autorul își conturează personajele printr-o trăsătură caracteristică, exprimată printr-o sintagmă sau comportament stereotip, lăsându-i apoi autonomia să se profileze complet într-o liberă participare dialogală.

Personajul caragialian reprezintă un mozaic de trăsături, nuanțe și aspecte, mai fine sau mai evidente, toate ajutându-l în schimb să se adapteze ca unameleon la acest microcosmos unde improvizatia, impostura, absența tradițiilor și egoismul se consumă într-o viață trăită cu nepăsare și la întâmplare. În cadrul acestei existențe, organicul își cere cu insistență obolul: „*viața organică a omului comun, surprinsă în (ne)limite, în forme enorme, monstruoase, catastrofale, naturaliste (meteorologice)*”<sup>523</sup>, menținând personajele în perimetrul activităților guvernate de acesta, fără posibilitatea vreunei evoluții în plan uman. Din acest punct de vedere, creațiile caragialiene, fie ele comice sau tragice, constituie o salbă de „*selecții «fenomenale» ale vieții organice și meteorologice [...] sugestii ale abisalității, vulnerabilității și deficiențelor (malformațiilor) ființei*”.<sup>524</sup>

Ca reflex al unei vieți bântuite de solitudine, acesta este în permanentă mișcare, căutare, acțiune, un *perpetuum mobile* care își aruncă existența sub semnul imediatului. În lupta sa zilnică pentru supraviețuire, ce amintește de legendarul Sisif, distracția se dorește o manifestare care să compenseze momentele de încordare, să ofere măcar iluzia de relaxare și eliberare la care tânjește personajul. Complăcându-se în nesfârșite chefuri și petreceri, el își induce falsă impresie că trăiește cu adevărat, că este stăpân pe propria sa viață, dar mai ales că a descoperit un antidot al singurătății: „*Știu c-am petrecut! Ce chef!*” (*Repausul duminical*) sau „*Bibicule, Mangafaua pleacă mâine miercuri la Ploiești, remâi singură și ambetată; vino să-i tragem un chef*” (*D-ale carnavalului*). Aceste evenimente apropie din nou, periculos de mult, personajul caragialian de autorul său, care găsește în ele modalitatea ideală de dezlănțuire a energiei și vervei sale nestăpânite.

<sup>523</sup> Ioan Derșidan, *Nordul caragialian*, Editura Univers Enciclopedic, București, 2003, p.202-203.

<sup>524</sup> *Ibid.*, p.203.



Considerat creatorul „literaturii euforiei potatorice” (G.Călinescu), Caragiale se identifică total cu personajul Costică Parigoridi atunci când acesta afirmă: „... și pe urmă, drept să-ți spun, nu-mi plac petrecerile patriarhale; eu sunt orășan; mie îmi place orașul ...”. Dincolo de semnificația sa veselă de reuniune dionisiacă, petrecerea este indisociabilă de scandal, un cuvânt învăluit de ambiguitate la Caragiale, căci sensul său de bază - furie defulată - se topește uneori în fața cuvântului cu care este asociat (petrecere), preluându-l pe acesta. Ca și cuvinte cu sensuri distincte, *petrecere* și *scandal* își dau reciproc târcoale, își succed unul altuia, sfârșind prin a se contopi în aceeași zgomotoasă semnificație: „O să fie un scandal ... dar un scandal ... cum n-a mai fost până acum în «Universul»” sau „Da, vreau scandal” (*D-ale carnavalului*), datorită ahtierii personajelor de a petrece, dar în egală măsură și setei lor neînfrânate de scandal, ca modalitate de apărare și comunicare.

Aceste petreceri vizează de asemenea satisfacerea acelei lăcomii nemăsurate de înfruptare din delicatesele culinare și băuturile prilejuite de acestea. Izvorât din instinctul primar de potolire a foamei, *elanul digestiv* (Mircea Iorgulescu) al personajelor caragialiene aduce în discuție tema gastronomică, deviind din nou, temporar, realismul caragialian pe tărâmul naturalismului: ex. Conu Leonida visează la bucuriile unei „*legi de murături*” și consideră că abținerea de la mâncare și băutură timp de trei zile constituie dovada supremă de devotament a voluntarilor lui Garibaldi pentru conducătorul lor („*Și toți se-nchină la el ca la Christos; de hatârul lui, sunt în stare, trei zile de-a rândul, să nu mănânce și să nu bea, dacă n-or avea ce.*”); în vizită la Iași, povestitorul este întâmpinat în spiritul ospitalității moldovenești cu țuică, mastică, pelin, mezeluri, salam, ghiudem, cașcaval, măsline (*Monopol*); Lache și Mache sunt susținătorii ordinii existente atunci când au suficienți bani pentru a mânca pe săturate, dar devin revoltați atunci când sunt flămânzi (blazarea lor emană o adâncă filozofie a vieții desprinsă din conștiința nimicniciei ființei umane în acest univers: „*Mănâncă și bea, Lache ori Mache! Că cu atâta ai să te alegi!, își zic ei adânc blazați*”). Chiar și evenimentele marcante ale țării sunt golite de caracterul lor solemn și aruncate în derizoriu prin asocierea cu anumite referințe sau chiar stringențe de ordin gastronomic: în timpul proclamării Republicii de la Ploiești, Președintele se urcă „*pe un scaun de tocat cârnați*”, iar la o oră după citirea „*actului solemn al întemeierii Republicii*”, „*se desfunde în toate răspântiile boloboace, în sunetele marșului eroic de la 48*”, pentru ca încă o oră mai târziu, poporul și autoritățile să iasă cu lăutarii în natură: „*Grătarele sfârâie aruncând în aer valuri de miros fierbinte și gras, ca niște altare antice pe cari se ard ofrande unui zeu tutelar. Canalele odată deschise nu se mai*

*închid. Boloboacele golite se rostogolesc hodorogind departe, ca niște ruginite instituțiuni ce nu mai corespund exigențelor moderne, și, în locul lor, se-mping cu greutate alte boloboace pline, ca niște reforme pe cari le reclamă spiritul progresist al timpului și interesele vitale ale societății”, întregul eveniment încheindu-se, bineînțeles, „încet-încet, cu ultimii cârnați, cu ultimele fleici și oale”.*<sup>525</sup>

Plăceri gastronomice nebănuite sunt prilejuite și de localurile tot mai numeroase, care pe lângă plăcerea socializării, îi ispitesc pe cei care le trec pragul cu o varietate de mâncăruri și băuturi îmbietoare: la Tripcovici, povestitorul savurează împreună cu dl. Verigopolu și consoarta sa vermut franțuzesc, icre, mezeluri, marsala (*Mici economii...*), în incursiunile sale la Moși, coana Lucșița consumă invariabil trei ouă răskoapte, o căpățână de miel cu borș, niște stufat, prune cu carne, friptură la tavă și salată de castraveți, trei cincizecuri cu sifon și o cafeluță, două litre de bragă, doi mititei, turtă dulce, trei gogoși prăjite în ulei, două limonade, două bărdace cu floricele calde, cârnați, fleici cu „țimbru” și „țeapă” și vin cu sifon (*La Moși*), la cafeneaua centrală se fac pariuri pe mâncare, punându-se în joc „treizeci de dulceți și cam tot atâtea cafele, plăcinte, brânzoaice” (*Premiul întâi*), la Fialcowsky, Cănuță se împacă cu nevasta la o cafea cu lapte (*Cănuță, om sucit*). Nu mai puțin important este faptul că în sânul burgheziei înfloritoare, orice eveniment este susținut de prezența binevenită a mâncării și băuturii: cu ocazia susținerii bacalaureatului, „matroana română” oferă o masă fastuoasă și bea șampanie (*Bacalaureat*), povestitorul invitat de Graziella și Mitică la masă are parte de un meniu impresionant: „mezeluri, salam, ghiudem, limbă, licurini, măsline, icre de știucă și negre, supă de clapon cu patele; pană de somn rasol; clapon ciulama; chifteluțe marinate cu tarhon; pârjoală de nisetru; patricieni la grătar; un purcel la frigare; cataif, tortă; brânzeturi, fructe diverse; vin alb, negru, șampanie etc.”, iar apoi „cafele, des bonbons et des liqueurs” (*Țal!...*), repausul duminical este binecuvântat cu „aperitive, 18; baterii, 8; șampanii, 12 și 22 pachete de regale ... și 5 rânduri de marghilomane”, stropit apoi cu „șampanie, la botul calului”, „jvarț cu cognac fin” și încununat cu ciorbă de burtă cu ardei roșu (*Repausul duminical*), la balul curții, „moftangioaica” se înfruptă nesățios din șampanie, icre, înghețată și „ciucalată firbinte” (*Rromânca*) sau Iusuf și restul pasagerilor se dedau cu poftă la pastrama trufanda pe care acesta trebuia să o transporte la Ierusalim (*Pastramă trufanda*). Însă punctul culminant al „euforiei bahice și gastronomice” ne este indicat de Alexandru Călinescu drept ospățul

---

<sup>525</sup> Mircea Iorgulescu, *Marea trâncăneală*, Ediția a 3-a, Compania, București, 2002, p.102-103.

rabelaisian pus la cale cu ocazia nunții din *Smărandița*: „Nuntă bogată - că s-au tăiat atuncea peste o sută de capete de vite, boi, porci, miei, berbeci, și păsări o groază, curcani, rațe, găini, găște, pui, boboci, și erau toate grase, dolofane și frumoase să le mănânci cu ochii, ca la curtea unui om unde și-a pus Dumnezeu mâna lui bună ca să facă să curgă belșug din destul și cu prisosință, și s-au destupat și s-au secat de istov treizeci de buriașe burtoase pline cu rachiuri bune de casă, și mai tari și mai potrivite, și mai dulci, încropite cu miere albă ca laptele, și zece boloboace pântecoase și trei buți ca niște namile cu alb, negru, roșu, profir, vechi ros, bătrân de când era moș Tănase copil [...]”.

La antipodul dezmățului culinar prezentat mai sus se află austeritatea din schița *Monopol*, unde varietatea gastronomică se reduce la apă minerală de Vichy-Célestins, folosită de către narator chiar și pentru spălat, apa de Iași fiind în aparență, toxică. Rămânând în aceeași notă pesimistă, un fapt surprinzător este de asemenea influența negativă a mâncării asupra relațiilor interumane: Cănuță se desparte de soție datorită unui „*crap mare și borșos*” de „*patru chile și plin cu icre*” pe care aceasta îl uită în cuptor, arzându-l (*Cănuță, om sucit*), povestitorul descoperă adevăratele sentimente ale unui presupus prieten atunci când borșul vărsat pe scrisoarea de recomandare oferită de acesta scoate la iveală adevăratul text (*Infamie*), relațiile dintre narator și madam Popescu ar putea fi puse în pericol datorită fiului acesteia, Ionel, care în timpul unei vizite a celui dintâi, îi pune acestuia dulceață în șoșoni (*Vizită*).

Revenind la petrecerile și chefurile mobilizatoare, aceste evenimente dătătoare de viață ocazională personajelor înfruptarea din plăcerile interzise ale relațiilor extraconjugale, într-un spirit concupiscent menit să le ofere acestora prilejul unor vibrații carnale la cote înalte (ex. grupul femeilor dezmățate este condus de Mița Baston - iubita lui Mache Răzăchescu și amanta lui Nae Girimea, Veta - soția lui Dumitrache Titircă și amanta lui Chiriac, Zița - divorțată de Ghiță Țircădău și în flirt cu Rică Venturiano): „*Formele de „amor nebun” concurează în lumea caragialiană pe acelea stabilizate la calmele convenții ale clasicizatăului „triunghi”*”.<sup>526</sup> Mobilitatea și provizoratul cuplurilor sunt extraordinare, fiindcă personajele, lipsite de orice inhibiții sau constrângeri, trăiesc fiecare clipă cu sațietatea unui condamnat căruia i se refuză ziua de mâine: „*Sunt liberă, trăiesc cum îmi place, cine ce are cu mine! acu mi-e timpul: jună sunt de nimini nu depand*” (aceste cuvinte rostite de Zița sunt emblematice pentru filozofia de viață a personajelor caragialiene, care ating apogeul freneziei erotice în piesa *O noapte*

---

<sup>526</sup> V.Fanache, *Caragiale*, Ediția a II-a augmentată, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1997, p.137.

*furtunoasă*). Însă senzațiile electrizante atât de mult vâdate, deja pângărite de modalitatea necuviincioasă în care au fost atinse, își pierd din unicitatea lor extatică și se tocesc în cea mai sumbră promiscuitate atunci când devin o modalitate de a obține avantaje materiale: ex. o soție care își folosește nurii pentru a obține foloase materiale „*are o diplomatie, domnule, e ceva de speriat*”, „*un secret, care nu poate să-l aibă orișicare...*”, după cum apreciază însuși soțul profitor sau gestul unei neveste de a se prostitua nu îl oripilează deloc pe soțul înșelat care, în schimb, numește veniturile acesteia „*mici economii*”.

Procesul de demistificare și coborâre în trivialitate a femeii se adâncește și mai mult prin abordarea unor aspecte fizice și psihice trecute din sfera supranaturalului în cea a medicinei. Sub influența nimicitoare a științei, trupul și sufletul sunt scotocite până în cele mai intime fibre, rezultând riguroase explicații lipsite de orice contingență mistico-supranaturală: ex. faimoasele istericale ale Ziței, Zoei, Didinei, Miței (*D-ale carnavalului*) sau ale dnei Georgescu (*Tren de plăcere*) nu mai sunt explicate prin prisma unei posedări demoniace, ci sunt considerate o boală grea, specifică femeilor, denumită medical „*les vapeurs*” și desemnând un „*mal de vivre*”, un *spleen* exprimat prin „*umoarea melancolică, ipohondrie și chiar nebunie, în erupții autoritare și discursuri delirante*” (V.Fanache), un soi de plictis amestecat cu isterie și pus mai ales pe seama amorului.

Glasul puternic al organicului răsună încă o dată asurzitor prin intermediul meteorologicului, al vremii și anotimpurilor care alterează bunurile, stările personajelor precum și relațiile dintre ele: canicula excesivă din *Căldură mare* perturbă comunicarea interumană, încetarea prieteniei dintre Lache și Mache este urmată de stricarea vremii, manifestată prin „*trăsnete înfricoșate*”, ploaie, grindină „*cât oul de găscă*” și apariția pe cer a unei comete „*cu coada zbârlită*”, pentru ca revenirea lor la sentimente mai bune să fie marcată de înseninarea totală a cerului și dispariția cometei (*Lache și Mache*), scăpat din „*căldura năbușitoare*”, naratorul din *Grand Hotel „Victoria Română”* exclamă eliberat: „*Ce dimineată! Ce răcoare! Și ce singurătate!*”, telegramele din *Urgent* prezintă în mod explicit modul în care vremea poate pune în pericol sănătatea și buna funcționare a mecanismului uman: lipsa de căldură, temperatura anormal de mică, mâinile înghețate, tremurul elevilor și în final despopularea completă a școlii datorită frigului, situație întâlnită doar „*pe căldurile cele mai mari*”, iar în *Proces-verbal* vremea „*amenință a se strica*”, punând în pericol mobila domnișoarei Matilda Popescu.

Încercând să depășim latura instinctivă a omului, una dintre principalele caracteristici ale individului din această lume este refuzul de a-l recunoaște pe celălalt, de a conștientiza importanța etapelor devenirii în interiorul unei societăți. În această lume în care „*toți comandă și nimeni n-ascultă*”, fiecare individ devine pe rând conducător și subordonat, stăpân și slugă, adică victima unei false identități. Deși într-o societate normală autoritatea celui care comandă derivă din recunoașterea naturală a unor merite care îl impun ca model politic, intelectual sau profesional, în această lume, chiar și atunci când se recunoaște autoritatea unui conducător, modelul ales este de regulă un impostor. În această lume, nimeni nu convinge pe nimeni, fiecare contestă pe fiecare, anularea celui alt fiind reciprocă și inevitabilă.

Un alt aspect specific acestui personaj este complexul meritului incomparabil mai mare în raport cu oricine altcineva. El se crede superior, îndreptățit să aibă totul, să facă ce vrea, chiar să se sustragă de la ierarhia socială. Excesiva sa independență față de ordinea socială se manifestă prin sustragerea de la îndatoririle cetățenești. Acest personaj are vocația sociabilității, subsumată unor idealuri comunitare, de larg interes general, dar marele său stăpân este folosul, câștigul imediat. Totuși, el manifestă diferite inițiative voluntariste, sortite - ce-i drept - eșecului, consumate într-un soi de goană în căutarea unei șanse, a norocului, a protectorului, a soluției salvatoare care să-i redea echilibrul în viață. Excesul de independență față de orice ordine prestabilită se consumă în evenimente inverse în raport cu logica firii, căci individul refuză inițierea, instruirea, formarea, deoarece are sentimentul că știe tot înainte de a fi învățat ceva. Indiferent de vârstă, personajul caragialian se declară plin de merite și de însușiri, lăsându-se pradă mitomaniei și celor mai năstrușnice închipuiri.

Evitarea oricărui efort într-o direcție de pregătire, nesupunerea la nici un fel de probă care să ateste profesia, talentul sau cunoștințele sunt înlocuite de formula proclamativă prin care personajul se poate declara orice. Astfel, lumea aceasta este pe cât de agitată, pe atât de inertă și slabă, putredă și superficială, căci cu ea nu se produce nici o evoluție, fiindcă indivizii acesteia nu-și propun să-și depășească condiția inițială printr-un efort susținut. În loc să se îndrepte spre un ideal în viață, ei bat pasul pe loc. În schimb, ei vor în permanență altceva, dar dorința lor se limitează doar la vorbe, destinul coborându-i în bufonerie și uniformizare.

Plonjând în această lume ciudată, schimonosită, realizăm că suntem în mijlocul unui joc de măști ipocrite, viclene, agresive, schimbate mereu în funcție de conjunctură, cu scopul de a evita legea, normele morale, scara valorilor, spiritul civic. În jurul nostru evoluează farseuri, indivizi șireți, care vor să păcălească

lumea, producând iluzia onorabilității prin inducere în eroare: ex. talentul lui Pampon de a trișa la jocul de cărți, devenit adevărată „știință” a escrocheriei („*Aș! la mine nu e noroc, e știință: îi iau la sigur ... poate să am o goană nebună, să pierz. Eu joc conțină oarbă cu fantele, și am eu merchezul meu. Bunioară, cărțile le țiiu în stânga și joc cu dreapta; am bătut cu fantele, pui cărțile bătute jos, și fantele la loc în mâna stângă, pentru altă ocazie ...*”). Falsitatea, prefăcătoria, viclenia, duplicitatea, precum și o „cvasigenerală vocație a înșelăciunii”<sup>527</sup> constituie izvoarele din care își trage seva simbolul inegalabil al acestei lumi - „pișicherul”, șmecherul, descurcărețul, reprezentat, în viziunea lui Mircea Iorgulescu, de „marele pișicher Pristanda”, care minte, fură, înșală și toate acestea în serviciul funcțiunii. Alături de Nae Ipingscu (*O noapte furtunoasă*), Ipiștatul (*D-ale carnavalului*), subprefectul din *O făclie de Paște* și procurorul și polițaiul din *Păcat*, Pristanda reprezintă autoritatea statului știrbită, roasă de putreziciune, convertită în simbol al autorității corupției generalizate. Întruchipând modelul tipic al acestui univers, pișicherul dă tonul unei sumedenii de personaje similare, care cuprinse de răceala egoismului și individualismului acestei lumi, se acoperă de straturile „călduțe” ale corupției, ticăloșiei și faptelor ilegale.

Ca și aspect al tendinței spre amoralitate a acestei lumi, falsa pudoare este completată de gesturi de brutalitate și violență atipice unui univers condamnat parcă la voioșie. Dincolo de hărmălaia derutantă a vocilor ridicate, se dezvăluie o stranie lume elementară, tribală, animalică, pusă pe harță, care trădează o *imbecilitate* (Mircea Iorgulescu) ereditară dublată de o anxietate nedefinită. Într-adevăr, „pojghița” subțire a veseliei este foarte ușor străpunsă de răbufnirile cu o mie de chipuri ale unei temeri sau amenințări nedesluite. Întreg universul caragialian este cuprins de febra conspirațiilor, a asasinatelor, de obsesia acelui „ceva” sau „cineva” care îi urmărește din umbră, îi persecută, trăiri care dau astfel naștere unei psihoze generalizate (ex. *O lacună*, *Ultima oră!*, *Boris Sarafoff*). Pentru anumite personaje această tulburare ia forma fricii de autoritate: frica evolutivă a lui Conu Leonida care-l împinge să-și transforme casa într-o adevărată cazemată, teama Cetățeanului turmentat, un prizonier al limbuției, de a exprima până la capăt intenția coanei Joițica și a lui Cațavencu de a se opune candidaturii cerute de autoritatea centrală: „*Da, vom lupta contra guvernului! ... Da, vom lupta contra ... (sughițând și schimbând tonul) ... adică nu ... Eu nu lupt contra guvernului! ...*”), de a i se descoperi micile afaceri mai mult sau mai puțin „ortodoxe”, de a fi mazilit, de a i se destrăma familia sau chiar forme de teamă mai

<sup>527</sup> Mircea Iorgulescu, *Marea trăncăneală*, Ediția a 3-a, Compania, București, 2002, p.39.

puțin obișnuite, ca și cea de ghinion sau de vreme rea. Pentru majoritatea personajelor însă, aceasta rămâne o teamă constantă, adânc înrădăcinată, fără un obiect anume, proiectată spre ceea ce poate aduce viitorul mai degrabă decât spre trecut, o teamă manifestată prin văicăreală și lamentare.

Zvâcnirile acestor temeri intensificate de influența unor circumstanțe deosebite instaurează o stare permanentă de irascibilitate, care determină personajele să fie puse pe harță, arțăgoase, gata oricând să-și iasă din fire și să-și rezolve diferendele în mod brutal, violent. Într-o lume scuturată de incontinență verbală, cuvintele devin unealta perfectă pusă în slujba revărsării trăirilor interioare: „*Cu dinții! Cu dinții am să-l rup!*”<sup>528</sup> (Crăcănel) sau în lupta împotriva autorității: constatând că poliția nu îi este de vreun ajutor în găsirea lozurilor pierdute, d. Lefter Popescu (*Două loturi*) izbucnește „*într-un torent de invective la adresa autorității, care e compusă din pungași, din zbiri complici cu briganzii*”, d. Stavrache Stavrescu (*Proces-verbal*), „de profesiune proprietar”, își pierde controlul în cursul unui scandal cu chiriașele și proferează „*vociferări la adresa guvernului*”.

Traducerea conținutului sufletesc al personajelor prin cuvinte ofensatoare (insulte, înjurături), ton ridicat sau strigăte nu pare să fie suficientă unei exprimări totale, aceasta necesitând și susținerea altor mijloace de comunicare, cum ar fi bătutul cu pumnul în masă, trântitul și spartul diferitelor obiecte, până la gesturi exprese de violență (lovituri de palme, picioare și baston, încăierări, focuri de revolver): Pampon smulge prin teroare informațiile dorite, apelând la violență înainte de a pune întrebările: „*chem slujnica, îi trag două perechi ca la poliție și pe urmă o supun la intrigatoriu*”; Tipătescu se repede „turbat” la Cațavencu: „*te ucid ca pe un câine!*”; Jupân Dumitrache, Chiriac și Ipingescu sunt la rândul lor „turbați” când pornesc în căutarea lui Rică Venturiano; același Jupân Dumitrache se abține cu greu să nu-l „cârpească” pe Rică Venturiano, surprins privind insistent spre „cocoane” și plănuiește să-l prindă „pe maidan”, la-ntuneric, să-l „umfle”; o conversație între Mache și Lache (*Amici*) se încheie cu „*două palme strașnice*”; cronicarul monden Edgar Bostandaki primește „*două palme vajnice*” în văzul tuturor amicilor, de la soțul unei doamne al cărei nume fusese omis de către acesta în relatarea despre un bal filantropic; un alt jurnalist este lovit „*în obraz cu pumnul*” și umplut de sânge, ceea ce-l determină să „înhațe de gât pe agresor” și să-i aplice „*o corecțiune meritată*”; Chiriac îl urmărește pe Rică Venturiano cu pușca, sfârșind chiar prin a trage un foc de armă.<sup>529</sup>

---

<sup>528</sup> *Ibid.*, p.72.

<sup>529</sup> *Ibid.*, p.72-73.

Viața conjugală, de familie este la rândul ei impregnată de brutalitatea care plutește în atmosfera acestei lumi, căci și cele mai neînsemnate certuri în familie eșuează mai degrabă sau mai târziu în ferocitate și violență: Ghiță Țircădău vrea să-și taie fosta nevastă, pe Zița, cu „șicul” de la baston.

Violența este exercitată în acest univers și în scopuri educativ-punitive, considerate extrem de potrivite în ajustarea comportamentală a anumitor personaje: surprinzându-l pe spișerul escroc că umbla cu bilete de frizerie falsificate cu chimicale, Nae Girimea „i-a făcut un moral bun, din porc și din măgar nu l-a mai scos, i-a tras vreo două palme și l-a dat pe ușă afară...”, Cănuță, intrat ca ucenic la un stăpân, încasează numeroase bățai educative, încasate ca stimulent: „Jupânul ca să-l îmbărbăteze i-a dat un pumn în ceafă”, „Si șart! part! o pereche de palme fierbinți peste urechile degerate”.<sup>530</sup>

Actele de violență nu ocolesc nici măcar femeia, care în binecunoscuta tendință naturalistă, este decăzută din calitatea ei de obiect al venerației bărbatului, zbătându-se alături de acesta în mocirla pornirilor instinctuale: femeie din popor și prin urmare violentă, așa cum se caracterizează chiar ea, republicana ploieșteancă Mița dă cu „vitron”.

Zona fierbinte care înregistrează însă o intensificare a manifestărilor violente rămâne politicul, acolo unde atmosfera agitată, instabilă este întreținută de indivizi care dovedesc calități innăscute, profesioniste de bătași și care sunt folosiți ca arme în lupta politică dintre diferite partide: căpitanul în garda civică Guță Cotoi, insul supranumit *Ampotrofagu* sau Coriolan Drăgănescu, fost tânăr revoluționar convertit în „inspector polițist” și denumit „zbir și călău antropofag”. Tabloul veșnic furioșilor din politică este completat de personaje care sub influența unor stimuli negativi, pregătesc cu multă tenacitate și răbdare întreagă serie de acte vindicativ-violente. Sugestivă în această direcție este cavalcada de atacuri la care este supus Cațavencu din partea lui Tipătescu: „umflat” cu sălbăticie, dus „la păstrare”, „turnat la hârdăul lui Petrache”, locuința răvășită, amenințat cu moartea de către prefect, iar cu ocazia proclamării candidatului județean devenit ținta unor represalii puse la cale de polițai și de „băieții” aceluiași Tipătescu, pentru ca în final să fie apucat de gât de către Pristanda, Farfuridi și Brânzovenescu.<sup>531</sup>

Tulburările produse în sfera politicului se răsfrâng și asupra cetățenilor obișnuiți și a rutinei lor zilnice: intenția guvernului de a legifera „monopolul băuturilor spirtoase” agită într-atât spiritele încât „Mulțimea circulă cu mare greutate: grupuri se aglomerează la răspântii, unde discută fierbinte; toată lumea

<sup>530</sup> Ibid., p.74.

<sup>531</sup> Ibid., p.76.



e cuprinsă de nervozitate ... Miroase în aer, nu, după expresia clasică, a praf de pușcă – din norocire, năravurile poporului nostru sunt mai blânde decât ale altor popoare, mai civilizate chiar – miroase a ... ghiontuială”<sup>532</sup>, citat unde, sub aceeași influență a naturalismului, sesizăm preocuparea timidă pentru firea, năravul popoarelor.

Ca expresie a tendinței de subjugare a celuilalt, personajul caragialian manifestă alături de violență și o propensiune către autoritarism, exprimat prin pasiunea pentru atitudinea și uniforma militară, precum și viața cazonă. Această preferință ne este sugerată fie verbal, prin intermediul unor titluri de gazete (*Războiul*, *Sentinela Ordinii*, *Drapelul Libertății*) sau denumiri de instituții (Hotelul «*Victoria Română*» din Ploiești, magazinul «*La Trei struguri tricolori*»), fie direct, vizibil, zgomotos, prin defilarea unei întregi forțe de ofițeri, polițiști, membri ai gărzii civice, în acompaniamentul neostoit al fanfarei militare. Atitudinea militară le este insuflată chiar și copiilor, prin vestimentație și educație, sau chiar mai ciudat, animalelor: domnul Goe „poartă un frumos costum de marină, pălărie de paie, cu inscripția pe pamblică: *Le Formidable*” și vorbește mereu „*încrunat*”, pe „*un ton de comandă*”; Ionel din *Vizită* este „*îmbrăcat ca maior de roșiori în uniformă de mare ținută*”; Ionel din *Tren de plăcere* poartă în călătorie la Sinaia „*uniforma de ofițer de vânători ca prințul Carol*”; Marius Chicoș Rostogan, pedagogul de școală nouă, dorește ca elevii lui să primească „*o disciplină*” și hotărăște să facă zilnic pregătire militară cu ei; un bărbier cu veleități artistice își proiectează nostalgiile militante dresând doi cocoși să defileze în fața cătelului Samurache.<sup>533</sup>

Atracția pentru universul cazon ia și chipul slăbiciunii anumitor femei pentru reprezentanții acestuia: Madam Georgescu își amintește nostalgic în fiecare seară de „*menuetul lui Pederaski*”, cântat de „*locotenent Mișu de la itidență*”; Madam Popesco și Madam Protopopescu și-l dispută pe „*Lefterescu, locotenentul*”; la Papadopolina locuiește cu chirie un ofițer numit chiar ofițerul Papadopolinii. Pe fondul acestei atracții, emanciparea femeii ia înfățișarea sluțită a atitudinii și comportamentului milităresc: Tarsița Popeasca, venită la avocat să-și divorțeze fiul, intră „*cu pasul hotărât*” și după ce se așază, „*scoate o tabachere, din aceasta o țigaretă militară, pe care o pune în gură*”; Zița îl chestionează pe Spiridon ca la un interogatoriu, în legătură cu biletul de amor: „*I-ai găsit? i-ai vorbit? i-ai dat? i-ai spus?*”; Veta, pomenindu-se cu Rică Venturiano în cameră, îl apostrofează autoritar: „*Cine ești, ce poftești, ce cauți pe vremea asta în casele oamenilor?*”;

---

<sup>532</sup> Ibid., p.75.

<sup>533</sup> Ibid., p.82.

Mița Baston îl amenință pe Nae Girimea cu sticlă de „vitron englezesc”: „... ai uitat că sunt fiică din popor și sunt violentă; ai uitat că sunt republicană, că-n vinele mele curge sângele martirilor de la 11 februarie; (formidabilă) ai uitat că sunt ploșteancă – da, ploșteancă! – Năică, și am să-ți torn o revoluție, da, o revoluție ... să mă pomenești! ...”; Zoe folosește limbajul mobilizator al unei hotărâri decisive: „... nu voi să mor până nu voi fi luptat cu toate împrejurările și am să lupt! și cu tine am să lupt din toate puterile, cu tine, om ingrat și fără inimă! cu tine trebuie să lupt, pentru că acum tu ești piedica a mai grea, care mă oprește să-mi capăt iar liniștea! ... Da, sunt hotărâtă, și trebuie să biruiesc tot, și pe tine...”<sup>534</sup>

De viața militarizată ca soluție salvatoare se agață și Crăcănel, care sătul de loviturile din viața sa, se aruncă în brațele milităriei, făcându-se „martir al independenței”, Conu Leonida, prin idolatrizarea lui „Galibardi” sau Amicul Nae (Situățiunea), care își imaginează un soi de dictatură regală în care monarhul urmează să ordone ca într-o cazarmă lămurirea „situațiunii”.

Dând la o parte măștile colorate ale acestor caractere în aparență diferite, descoperim aceeași esență, fiindcă personajele caragialiene sunt lipsite de identitate, de personalitate proprie, de acel unic care face diferența dintre indivizi. Roase de aceleași angoase, metehne, interese și mici „slăbiciuni” („am și eu o slăbiciune, și eu sunt om”) care le asigură apartenența la umanitate, personajele sunt atât de asemănătoare, încât nu realizează straniețea și incorectitudinea modului lor de a gândi și de a se comporta. Deși strâns unite de acel „lanț al slăbiciunilor” care le întărește, acestea se zbat în aceeași maculare ce le împiedică să zărească drumul cel drept, aducându-le în schimb singurătate. „Materialul” ascuns în spatele fiecărei măști converge, dizolvându-se într-un personaj unic, multiplicat la infinit, într-un arhetip, un model după care s-a construit apoi întreaga galerie de nume conferite aceluiași tip de serie. Iluzia individualizării prin nume se bulversează printr-un nume unic - **Mitică**.

În această lume, nimeni nu este preocupat de evoluția sa în plan uman, ci doar de cea în plan social. Cu toate acestea, atingerea unei idealități profesionale este imposibilă, datorită lipsei de credibilitate. Diversele profesii sau funcții se uniformizează în comica impostură a *moftangiului*. Astfel, avocatul, gazetarul, savantul, profesorul, intelectualul, prefectul, prezidentul de partid sunt cu toții niște *mitici*, producători de mofturi, semne ale simulacrului, posedați de iluzia unei

---

<sup>534</sup> Ibid., p.84-85.

cariere strălucite (ex. Marius Chicoș Rostogan - pedagogul absolut, Cațavencu - aspirantul la o funcție politică).

„Mitică” și „moft” reprezintă cele două cuvinte-cheie care dețin secretul înțelegerii personajelor caragialiene, primul dezvăluind esența individului, relevant în vidul existențial, iar al doilea, esența faptelor sale, relevate în sterilitate. Dar ce înseamnă de fapt „moft”? Deși personajele caragialiene folosesc destul de des și cu lejeritate această noțiune, sensul vocabulei rămâne totuși destul de ambiguu, trădând însă o conotație negativă: „Zice că face economii ... mofturi!” (Situățiunea), „Am fost bolnav, domnule șef. – Mofturi!” (Două loturi), „Mofturi! Aici nu șade Bibicul ...” (Iordache), „Aș! Mofturi!” (Didina), „Nu umbla cu mofturi, șarlatane!” (Mița), „Ia scutește-mă cu mofturile d-tale” (Farfuridi), „... ia, numai de curiozitate, să mă duc, să văz ce moft mai e și ăsta” (Trahanache), „Nu umbla cu mofturi, Ghiță” (Tipătescu), „Și tu mă iubești pe mine, nu mai umbla cu mofturi” (Rică), „Ce să mai căutăm la comediile alea nemțești, niște mofturi” (Jupân Dumitrache), „Ce era azi la Cameră? Mofturi!”, „Acrivițo! Dacă nu mă iubești, mă omor! Mofturi!”. Copleșit de exhaustivitatea definițiilor care dau conținut noțiunii, Caragiale însuși ezită să se hazardeze în a o explica pe îndelete, rezumându-se în schimb să formuleze o exclamație care surprinde importanța majoră a acestui fenomen la acea epocă: „O, Moft! Tu ești pecetea și deviza vremii noastre. Silabă vastă cu nețărnut cuprins, în tine încap așa de comod nenumărate înțelesuri: bucurii și necazuri, merit și infamie, vină și pătenie, drept, datorie, sentimente, interese, convingeri, politică, ciumă, lingoare, difterită, sibaritism, vițuri distrugătoare, suferință, mizerie, talent și imbecilitate, eclipse de lună și de minte, trecut, prezent, viitor – toate, toate cu un singur cuvânt le numim noi românii moderni, scurt: MOFT”.<sup>535</sup> Inspirat de sensul de bază al acestei vocabule originare din limba turcă (unde aceasta semnifică „ieftin”, „gratuit” sau „lipsit de importanță”), Caragiale scoate la lumină un tâlc nou și major al acesteia, și anume „minciună”, „neadevăr”. Sinonimia dintre „moft” și „minciună” nu este nouă în literatură, deoarece aceasta fusese argumentată de Caragiale chiar în *Moftul* (Studiu de mitologie populară), atunci când afirma următoarele: „este cunoscut de toți că printr-un moft Adam a fost înduplecat să mănânce din mărul Evei (sunt unii autori care pretind că a fost smochină); printr-un moft Iacov s-a furișat în neamul lui Isus în locul lui Isav; printr-un moft Mântuitorul a fost vândut; printr-un moft s-au născut Romul și Remu, și tot printr-un moft romanii își luară primele neveste; printr-un moft s-a dăruit Troia; Moftul în fine a făcut multe și de toate, și nu ne-

<sup>535</sup> Ștefan Cazimir, *I.L. Caragiale față cu kitschul*, Editura Cartea Românească, București, 1988, p.7-8.

*am opri o lună, spunând câte cinci pe minută, dacă am voi să înșirăm câte s-au scris măcar în aste câteva zile în proză și versuri în gazetele de toate colorile din țara noastră”*.<sup>536</sup>

Cu sprijinul semnificativ oferit de acest nou înțeles, Ștefan Cazimir face un pas și mai înainte, considerând „minciuna” drept punte de legătură ce asigură înfrățirea strânsă a vocabulelor „moft” și „kitsch”, asociere care extinde spațiul semantic al celei dintâi cu ideea de non-valoare, falsitate, lipsă de autenticitate sau suprimare a esenței în favoarea aparenței. *Moftul* reprezintă chintesența înclinației spre închipuire deșartă (iluzia existenței unei realități inexistente sau elogiul nimicului, al vidului), partea „falsă” din iluzia umană, ridicolul exacerbarii eului, ieșirea caricaturală a acestuia din spațiul potențialității naturale și afirmarea în vid. Moftul este un „rău” de ordin moral, provenind din ignorarea cunoașterii de sine, produsul imperfecțiunii originare a omului, lăsat să crească în voie ca o buruiană, în afara corectivelor unei civilizații. Căderea în moft este consecința unei existențe aberante, reprezintă o „filozofie”, o “morală” care goleşte de conținut toate noțiunile, înseamnă surparea autocontrolului, dezordinea interioară la toate nivelurile: la nivelul vieții politice și al instituțiilor, precum și în viața conjugală sau intimă a individului.

*Moftangiul* desemnează duplicitatea micro și macrocosmică, bâlciul existențial propulsat de iluzia reprezentării în vastul carnaval al lumii. Moftangiul este *omul-kitsch* (Ștefan Cazimir), un comediant cu înclinația de a simula roluri de mare efect public, un vanitos din care autoamăgirea face un ins sedus de propriile închipuiri. El este un impostor, un individ care își arogă pretenția de a fi recunoscut drept „cineva”, servindu-se de înșelătorie, mistificare, viclenie, de orice i-ar putea facilita o identitate mai presus de posibilitățile sale firești.

Aruncând portretul fizic al moftangiului într-o relativitate confuză: „*Părul lui nu era nici negru, nici galben, nici castaniu; fața nici oacheșă, nici bălană, nici smeadă: ochii mici negri, nici verzi, nici căprui*” (*Broaște...destule*), autorul refuză să-i atribuie vreo trăsătură distinctivă care să-l apropie de specia din care se presupune că s-a desprins, preferând, în schimb, să contureze premisele sociale și intelectuale ale acestui personaj paradoxal: „*Moftangiul și Moftangioaica, în ipostază savantă sau de mahala, o aglomerare de trăsături ireconciliabile: democrat prin naștere, el face parte din «aristocrația inteligenței», dar «aristocrat get-beget, el este adevăratul democrat*”<sup>537</sup>. Moftangiul parcurge un traiect comportamental complet: dacă la început el se dorește a fi un solicitator, un

---

<sup>536</sup> *Ibid.*, note de subsol, p.20-21.

<sup>537</sup> Maria Vodă Căpușan, *Caragiale?*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002, p.43.

personaj care face mofturi, formulează pretenții, neconvenindu-i condiția dată, încet el devine un individ satisfăcut, pus în condiția de a se afirma la înălțimea pretenției râvnite. Moftangii alcătuiesc o lume de pretențioși ale căror așteptări și plâsmuii sunt infirmate de propriile fapte și ale căror ambiții închipuite se demască exact în momentul în care li se cere să se producă. Aceștia populează în primul rând viața politică, unde reprezintă paraziții societății, urmărind ocuparea unor posturi prin cele mai josnice mijloace. Singura lor grijă, devenită obsesie, este de a deveni „cetățean onorabil”. Păstrarea onorabilității devine o condiție a menținerii averii și a privilegiilor politice, de aceea scandalul demascării publice a căilor mârșave prin care s-a atins scopul urmărit (în politică, în relațiile conjugale, în obținerea unei slujbe, etc.) este echivalent cu ruina, cu catastrofa (*O noapte furtunoasă*, *O scrisoare pierdută*, schița *Justiție*). Însă în această lume, chiar și onorabilitatea poate fi negociată sau cumpărată cu bani și slujbe. În sprijinul acestei idei vine un alt element care completează șiragul de obsesii ale moftangiului - mirajul carierei, care indiferent de natura ei - birocratică, comercială sau politică - devine obiect de tranzacție și de șantaj. Onorabilitatea devine doar o vorbă goală atâta timp cât cei care se preocupă de ea sunt interesați exclusiv de păstrarea aparențelor și de imaginea reprezentării lor în societate.

Din întreaga paletă de personaje caragialiene, se remarcă „animalul politic”, individul obsedat de buna organizare a societății, dar el se consumă într-o retorică necristalizată în doctrine și complet în afara unui spirit civic real. În opera lui Caragiale, cuvântul „politică” primește un sens deviat, compromițător, sinonim cu șiretenie, șmecherie, corupție, chiul, sustragere de la ceea ce este logic și obligatoriu. Obsedată de exercitarea unui rol politic și îndeplinirea unei misiuni istorice, lumea caragialiană confundă politica cu șansa parvenirii. Deschiderea spre nou, gustul mondenității, deprinderile snoabe, irascibilitatea vanitoasă, dorința nestăvilită de a deveni un „ales”, complexul devorant al notorietății socio-politice, toate acestea animă personajul caragialian, transformându-l într-un sclav al propriilor sale obsesii. Toate personajele se închipuie niște ființe deosebite, alese, capabile să ofere calea spre salvarea țării din intolerabila „criză”.

O trăsătură frapantă a personajului caragialian obsedat de cariera politică este trucarea biografiei, falsificarea datelor vieții reale și înlocuirea lor cu altele, avantajoase. Toate datele legate de origine, părinți, școală, profesie, sunt redimensionate fabulos, între adevăr și foarte multă minciună, uneori, întreaga biografie reducându-se la un singur nume: „Mitică ... și mai cum? E destul atâta, de vreme ce și dumneata îl cunoști tot așa de bine ca și mine”. Personajul caragialian pare a fi produsul unei minuni, al unei apariții spontane pe acest

pământ, deoarece nu există nici un indiciu despre vreo relație între generații sau de rudenie, de continuitate a unor tradiții de mai lungă durată. Întreaga biografie este mascată, pentru că personajul își dorește progresul, emanciparea radicală, schimbarea arborelui genealogic, dar trecutul îl incomodează și astfel, el trebuie ascuns. Folosindu-se de cuvinte ca de niște amulete cu capacități neobișnuite, personajul își croșetează propria existență, se reinventează verbal, își rafinează propria imagine, relansându-se din coconul propriei emanații verbale. Întregul păienjenis al relațiilor parentale se reduce la un singur cuvânt – *amicul*, adică universalul „celălalt”, substitutul generalizat al oricărei înrudiri care ar putea trăda unele informații biografice.

Distanțarea de propriul trecut compromițător se realizează în paralel cu goana disperată pentru construirea unui viitor. Personajul caragialian încearcă să țină pasul cu ritmul alert al marilor evenimente socio-politice, dar fiindcă nu reușește, trișează. El refuză să mai stea de vorbă cu oameni „inferiori”, pe care-i consideră „*vagabonți, coate-goale, scârța-scârța pe hârtie, zarvagii*”. Stridența gesturilor sale, limbajul insuficient stăpânit, relațiile interumane destul de deochiate trădează disperarea omului obsedat să nu piardă ocazia vieții sale. Rudimentar și incoerent, suferind de un complex de superioritate, personajul caragialian își împăunează viața cu tot felul de detalii răsunătoare, care au scopul de a aduce recunoașterea publică, dar care nu fac altceva decât să ascundă marele vid existențial, pustiul lăuntric aflat dincolo de mască. În brodarea vieții personajului cu detalii care să-i aducă stima și recunoașterea, este nelipsită implicarea individului într-un eveniment istoric, „jertfele” în folosul patriei, meritele cetățenești, imaginea de erou al revoluției (Leonida) sau de martir (Crăcănel), toate oferind prestanță.

Personajele caragialiene se înalță pe scara socială într-un ritm amețitor, iar sintagmele ce le-au fost pentru o vreme definitorii devin repede neadekvate și sunt înlocuite de altele, tot mai strălucitoare. Obsedate de mania reprezentării, de notorietatea publică și chiar de cea istorică, întreaga viață a personajelor caragialiene este animată de speranța de a câștiga autoritate morală în fața lumii. Dar în această lume, virtuțile arborate de personaj nu pot fi validate sau invalidate, deoarece între lume și indivizi nu pare să existe o diferență de calitate. În acest sens, simbolul suprem al luptei consecvente pentru afirmare pare să fie domnul Leonida Condeescu (*O zi solemnă*), primarul urbei Mizil și „*cel mai neobosit dintre primarii urbani ai regatului*”<sup>538</sup>, a cărui vocație de conducător pare să se fi

<sup>538</sup> I.L.Caragiale, *O zi solemnă*, în *Temă și variațiuni. Momente, schițe, amintiri*, Ediție îngrijită și prefăță de Ion Vartic, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1988, p.241.

manifestat de foarte timpuriu. Deși personajele caragialiene se evidențiază prin neîntinderea în chingile sufocante ale determinismului de orice fel, scurta biografie a lui Condeescu sparge aceste tipare, oferindu-ne o sumară trecere în revistă a evoluției personalității acestuia, cu insistență asupra obsesiei timpurii de afirmare, cea care în final îl ajută să acceadă pe culmile afirmării și să impună celorlalți o direcție demnă de urmat.

Multitudinea cromatică și sonoră, abundența gesturilor refuză să se organizeze într-o ordine stabilă, generând imaginea unei lumi în permanentă prefacere. Deși aparența acestei lumi este pluriformă, esența ei rămâne în schimb încă neînchegată. Sub diversele măști, ochiul cuprinzător descoperă o uniformitate cenușie și un infinit uman șocant prin platitudinea sa dezolantă. Frenezia afirmării, impunerii și expunerii se manifestă în această lume-spectacol din nefericire doar la nivel verbal, trădând același imobilism halucinant, aceeași incapacitate de a căuta o alternativă, de a lua o decizie hotărâtoare care să smulgă personajele din cercul sufocant al plafonării și inacțiunii. Îngustimea, mediocritatea și complacerea personajelor în situația lor curentă nu provoacă drame, ci le aduc acestora o veselie și o bună-dispoziție generalizate.

#### V.6.1.2. Comediile

Scrise între anii 1879 – 1885, adică înainte de a împlini scriitorul vârsta de 34 de ani, pe care Voltaire o considera cea mai potrivită pentru producerea marilor capodopere, cele patru comedii – *O noapte furtunoasă*, *Conu Leonida față cu reacțiunea*, *O scrisoare pierdută* (comedii de structură politică) și *D-ale carnavalului* – lovesc în curentul public al epocii și în simpatia pentru progres, constituind o biruință literară contrar evoluției politice a vremii.

Dincolo de caracterul evident comic, satiric sau chiar ironic al acestor comedii, ca mijloc direct de osândire publică a viciilor unei societăți roase de putreziciune, aceste piese trădează la un nivel ușor superior percepției comune influența naturalismului ale cărui asalturi insistente la acea vreme nu au scutit nici măcar operele esențialmente comice.

Deși opinia unanimă a criticilor percepea teatrul ca un domeniu foarte puțin pretabil aplicării formulei naturaliste, datorită în principal, convențiilor care îl guvernează, în articolul *Teatrul nostru și realismul* (6 ianuarie 1891), N. Iorga se situează pe o poziție discordantă, subliniind meritul inovator al lui Caragiale și caracterul naturalist al creațiilor sale dramatice, susținut de metoda de observație „subtilizată” domeniului științelor. Aprecierea sa fusese întărită de însuși marele

Zola, care considera că infuzia de idei împrumutate din știință își găsește terenul fertil în orice zonă artistică: „[...] peinture, théâtre, roman, le terrain est le même, lorsqu'on y étudie le mouvement de l'intelligence humaine”.<sup>539</sup>

Dovada acestei „contaminări” naturaliste este însăși atmosfera de scandal și contestare cu care au fost întâmpinate comediele, fiind acuzate de lipsă de moralitate și exces de trivialitate. În momentul apariției primei sale piese - *O noapte furtunoasă* - numele lui Caragiale cunoscuse deja o oarecare notorietate grație traducerilor din literaturi străine oferite de acesta și era oarecum asociat cu noutatea sau revoluția literară în contextul polemicilor create în jurul apariției naturalismului, pe care însuși scriitorul îl susținea. Prima reprezentare a acestei piese, la 18 ianuarie 1879, aduce cu sine și primele acuzații de imoralitate și reacțiile ultragiante ale unui public pretins moral. Expunerea unei întregi panoplii de încornorați naivi, de amanți fără scrupule și de femei de moravuri ușoare a încălcat una dintre regulile de aur ale genului dramatic – moralitatea, ceea ce a atras după sine înlăturarea de către Ion Ghica, directorul teatrelor la acea vreme, a unei scene „realiste” (la acea epocă, sonoritatea adjectivului „realist” ascundea în sine conotații negative referitoare la trivialitate și vulgaritate) care îi avea protagoniști pe Veta și Chiriac. Indignarea și mai tranșantă a publicului, manifestată cu ocazia celei de-a doua reprezentări a aceleiași piese, dublată de cenzurările făcute asupra textului din nou de Ion Ghica, au condus inevitabil la retragerea piesei.

Ceea ce a deranjat cu adevărat este *tema de natură politică*, cu aluzii politice, ironizarea Constituției de la 1866, a zilei de 11 februarie, a Statuiei Libertății de la Ploiești, a gărzii cetățenești a partidului liberal, a ziarului „*Vocea Patriotului Național*”. Un lucru absolut insuportabil la acea vreme era oglindirea imoralității din viața publică, faptul că alegerile puteau fi măsluite cu ușurință, că privilegiile și furtul din bugetul unei colectivități au devenit moduri prin care cei puternici își răsplăteau subalternii zeloși sau că indivizii puteau fi ușor manevrați și făcuți să se închine obedienți în fața ziarelor și a tuturor celorlalte instrumente ale îndoctrinării politice. În *D-ale carnavalului*, Caragiale merge chiar mai departe, atribuind atitudini politice unor femei ușoare, anticipând poate egalitatea sexelor, într-o vreme în care femeile, lipsite de drepturi politice, se ocupau mai mult cu sforăria politicii locale decât cu descifrarea programelor politice (ex. Coana Joița). Viața privată nu scapă nici ea ochiului ager al scriitorului, căci promiscuitatea unor eroine căzute pradă unui erotism debordant (ex. Zoe, Mița, Veta sau Didina), însă într-o permanentă sforțare de a menține aparența moralității

---

<sup>539</sup> P.Cogny, *Le Naturalisme*, 5ème édition, Presses Universitaires de France, Paris, 1976, p.114.



vieții lor, îl determină pe acesta să dezvăluie latura fiziologică a ființei umane și să denunțe ipocrizia socială a perioadei *Belle Époque*. Evident că aceste noi aspecte au înmulțit numărul vocilor oripilate de punerea în scenă a acestui tip de piesă, stârnind noi valuri de nemulțumire odată cu premiera acesteia.

Unul dintre aspectele cele mai contestate este realismul, veridicul pieselor caragialiene, pătrunderea fără ezitare în mahalalele Bucureștilor și transpunerea literară fără menajamente a nenumărate episoade din viața de toate zilele, ceea ce contravenea moralei oficiale a vremii. Eforturile reunite ale unora dintre puținii susținători ai scriitorului - N.G.Rădulescu-Niger și Ștefan C. Michăilescu - au dus la încheierea broșurii intitulată *I. L. Caragiale. Autor dramatic*, care pe fondul explicării peisajului teatral românesc al acelei epoci, grevat de nesfârșite plagiate și încercări nostalgice de redare a unor creații romantice de calitate îndoielnică, subliniază importanța inestimabilă a esteticii caragialiene în revitalizarea unei literaturi în agonie: „*Lucrările tânărului dramaturg sunt esențial realiste [naturaliste]. El este cel dintâi care a îndrăznit să pună pe scena noastră acest gen atât de persecutat chiar și în străinătate*”.<sup>540</sup>

Aspectul care a smuls însă cele mai stridente strigăte de indignare este întinarea genului dramatic cu diverse personaje smulse din realitatea abjectă a diferitelor medii și straturi sociale diferențiate pe criterii de clasă, ocupație, rasă, etnie, care își implorau dreptul la reprezentare ca urmare a unui fenomen de democratizare manifestat la scară europeană. Din această perspectivă, Caragiale este cel dintâi scriitor care a făcut cunoscute publicului clasele de jos și lumea suburbiilor, a mahalalelor, cu personaje vicioase, ignorante și impulsive, închistate în credințe și supersitiții vetuste și zbătându-se în ghiarele unor instincte primare: „*mahalagiul bucureștean, în persoana acestui Dumitrache [este]: naiv, palavragiu, vanitos, zular, nerod, rău și fără multe scrupule, totuși, lipsit de voință*”.<sup>541</sup>

Dincolo de caracterul comic al acestor piese, acumularea treptată de elemente generatoare de acuzații de trivialitate, obscenitate, imoralitate sau realism, pe fondul unui gen literar considerat o adevărată instituție educativă sunt dovada incontestabilă a caracterului naturalist care răzbate din aceste creații: „*c'est Zola de la plus belle eau. M. Caragiale a compris son époque*”.<sup>542</sup>

---

<sup>540</sup> Rodica Ștefan, *Naturalism românesc*, Editura Niculescu, București, 2005, p.122.

<sup>541</sup> Pompiliu Eliade *apud* Rodica Ștefan, *Naturalism românesc*, Editura Niculescu, București, 2005, p.125.

<sup>542</sup> Claymoor [M.Văcărescu] în rubrica sa *Carnet du High-Life*, după premiera *Scrisorii pierdute* în 1884, *apud* Rodica Ștefan, *Naturalism românesc*, Editura Niculescu, București, 2005, p.120.

Caragiale fiind un adevărat realist, teatrul său reflectă legătura profundă dintre literatură și politică sau istorie, însă el constituie în primul rând un text artistic, chiar dacă dintr-o altă perspectivă, acesta poate funcționa și ca document.

La Caragiale, observația realistă este aproape întotdeauna dublată de observația adâncă a unui moralist. Noutatea adusă de comediile lui Caragiale este de a fi conciliat un teatru riguros și profund (în ciuda aparențelor de simplitate) cu un public iubitor de reprezentații cu aspect cât mai colorat. Lui Caragiale i s-a reproșat repetiția sau numărul limitat de situații și tipuri, dar comedia presupunea un grad ridicat de convenționalitate, astfel încât invenția era posibilă doar în marginea unui sistem riguros de stereotipii. Sistemul de reguli impuse de clasicismul francez presupunea anumite exigențe tehnice, verosimilitate (*vraisemblance*), dar și exigențe morale și de bun gust (*bienséances*). În virtutea acestor reguli, comediile trebuiau să înceapă printr-o expozițiune clară, să nu încarce acțiunea cu un număr prea mare de intrigi și să se încheie cu una sau mai multe căsătorii în scena finală a ultimului act, în care trupa de actori se prezenta spectatorilor. Marea inventivitate a autorului se manifestă și în tehnica expozițiunii și a finalurilor, care de obicei reprezintă părțile cele mai stereotipe ale unei comedii (ex. în *O noapte furtunoasă* - apare în final un alt obstacol, prin legătura de gât a lui Chiriac; în *O scrisoare pierdută* - narațiunea lui Dandanache despre o nouă scrisoare de amor tinde să relanseze piesa). Caragiale a reușit să realizeze piesele cele mai complexe, punând numărul cel mai mare de probleme dramaturgice, strălucit rezolvate și să concilieze pretențiile publicului larg cu rigorile convenționalismului teatral.

Dovezile complexității comediilor se află presărate de la un capăt la altul al acestora, prin numărul relativ mare de personaje episodice, neincluse pe afiș, dintre care unele se află la o distanță foarte mică, în spațiu și timp, de locul acțiunii sau de scenă (ex. Țircădău din *O noapte furtunoasă*). În ciuda unui loc unic al acțiunii sau al unor modificări de decor foarte mici, Caragiale reușește să adâncească scena nu doar prin numărul mare de personaje episodice, dar și prin *teichoscopie* - narațiunea retrospectivă a unor martori care au trecut printr-un spațiu plasat în afara incintei de joc: grădina Iunion (unde se cunosc Zița și Rică), labirintul de străzi din Dealul Spirii, locuința lui Cațavencu din spatele Primăriei, redacția *Răcnetului Carpaților*, etc. Prin citarea tuturor acestor personaje și spații absente, Caragiale reușește dubla performanță de a pune scena în legătură cu lumea și de a satisface foarte subtil gustul publicului obișnuit cu figuri secundare numeroase și cu schimbările frecvente de decor din piesele „à tiroirs”, fără a intra în conflict cu pretențiile de rigoare și de claritate ale pieselor „bine făcute”. Astfel, teatrul

caragialian constituie un liant armonios între idealul clasic al simplității și idealul shakespearian al realismului și al abundenței.

Caragiale este un maestru al unității de interes, al justificărilor intrărilor și ieșirilor din scenă, al aparițiilor tardive și spectaculoase ale unor eroi, după o minuțioasă pregătire prealabilă (ex. Cațavencu, Nae Girimea, Rică Venturiano), al loviturilor de teatru, al peripețiilor unor personaje. Ideea de complexitate este sugerată și de faptul că unitatea de interes și legătura dintre acte se susțin la Caragiale printr-o tehnică variată a distribuției punctelor culminante sau a scenelor „à faire”. Armonia comediilor caragialiene se reflectă și la nivelul relației dintre dialog și narațiune; în acest sens, nimeni nu a reușit să alterneze ca și Caragiale (de-a lungul unui act sau în interiorul unei singure scene) momentele dinamice cu cele de deliberare sau necesitate (Scherer): ex. scena I din *O scrisoare pierdută* este o capodoperă de rafinament artistic, iar în *O noapte furtunoasă*, autorul atribuie personajelor câte o partitură narativă, fără a diminua însă dinamismul piesei.

Deși au fost respinse pentru că ar conține expresii și situații vulgare, comediile au în comun tocmai insistența cu care trimit spre un public responsabil și grav, singurul cu care se poate stabili o fructuoasă relație de complicitate (indivizii din public nu puteau râde de personaje, de expresiile lor și de situațiile în care aceștia se puneau decât dacă dețineau un sistem normal de conduită și aveau în minte forma corectă a expresiilor greșite).

Una din temele morale profunde oglindite în comedii este labilitatea caracterelor și a opiniilor personajelor: Pristanda se caracterizează prin duplicitate politică, Zoe și Tipătescu îl iartă pe Cațavencu, care ajunge chiar să conducă manifestația din final. În toate comediile care lasă impresia că au o structură circulară, cele mai multe personaje se întorc după deznodământ în punctul în care s-au aflat la început, dar numai împreună cu conștiința ticăloșiei lor. Chiar dacă se prefac că nu știu nimic, la sfârșitul piesei, toți eroii știu mai mult decât la început unii despre alții și chiar despre ei înșiși. Paradoxul lor provine din faptul că, după ce au absolvit în chip lamentabil un examen de viață sau de conștiință, în cursul căruia au vrut să-și distrugă adversarii, să se răzbune sau măcar să-i facă de râs, ei recurg la masca ipocriziei și se împacă suspect de repede, ca și când nu s-ar fi întâmplat nimic (ex. Pampon, Mița, Didina). Dintre toate personajele comediilor, Leonida este cel mai modern și complex, fiind construit pe împletirea dintre teorie și practică, dintre spațiul domestic închis și spațiul larg al existenței sociale, pe dialectica dintre victimă și erou.

În jurul temei principale a labilității gravitează diferite teme „ușoare”, cum ar fi: adulterul cu toate încercăturile lui, stilul de viață al oamenilor din mahala,

cultura de ziar, care dă tuturor evenimentelor și teoriilor mai complicate dimensiunea faptului divers și adâncirea unor superstiții imposibil de combătut.

Reala complexitate a comediilor se reflectă în oferta multiplă de participare și în înțelesul care se ascunde în spatele numeroaselor peripeții și anecdote pitorești. În același timp, la Caragiale, amănuntele și cuvintele în general trebuie citite și interpretate cu atenție, deoarece acestea își dezvoltă adevărata funcție numai dacă sunt proiectate la un alt nivel al textelor decât cel imediat vizibil.

### **V.6.1.3. Momente și Schițe**

*„Eu nu mă pot gândi sus când umblu cu picioarele goale pe coji de nuci.  
Viața banală a mea, a noastră a tuturor românilor, iată ce mă interesează, iată  
ce-mi atrage irezistibil atenția.”*

(I.L.Caragiale, *Introducere*, 1899)

*Momentele și schițele* lui Caragiale reprezintă o altă fază de manifestare a personalității sale ambivalente, schimbătoare, cameleonice, căci odată cu apariția lor, se înregistrează o nouă schimbare de program, o întoarcere la literatura aparent neserioasă a gazetelor umoristice, într-un moment în care autorul devenise un scriitor consacrat. Această nouă schimbare de „macaz” a fost facilitată și de desensibilizarea treptată a publicului ca urmare a suprasaturării cu romane de natură violentă și cu rubricile judiciare și de scandal ale diverselor gazete la modă. Scrise în două etape - prima serie între 1899-1901 în *Universul*, iar a doua serie, mai scurtă, în 1909 - aceste texte reprezintă faza radicală a teoriei sale literare, deoarece scriitorul ne dezvăluie pentru prima dată, fără reticențe, încrederea sa deplină în ideea egalității genurilor și în dreptul de existență a tuturor speciilor mici, concepții revoluționare pentru vremea respectivă, inspirate de nimeni altul decât impulsivul curent realist-naturalist.

*Momentele și schițele* trebuie privite ca o operă sistematică, o comedie à tiroirs (Florin Manolescu), în care părțile se sprijină între ele și alcătuiesc un întreg cu o semnificație mai importantă decât ceea ce ar putea rezulta din analiza fragmentelor, reprezentând „momente” care se succed natural într-o desfășurare continuă și consecutivă, piese într-un vast desen analitic. Această viziune este fructul întâlnirii unei gândiri sistematice, care a urmărit cu insistență să construiască o operă coerentă, pe baza unui program literar personal, cu o

împrejurare specială, și anume posibilitatea de a publica regulat în gazetele de mare popularitate ale epocii (ex. *Epoca*, *Universul*, *Moftul român*).

Concepute la început în spiritul vechi al „cronicilor” sau al „zig-zagurilor” din *Ghimpele* și *Claponul*, dar mai ales ca „notițe critice” pentru ziar, aceste texte se sincronizează cu cititorul și cu orarul săptămânal al activităților citadine: mutările de Sf. Gheorghe și Sf. Dumitru, zilele de 1 aprilie și 10 mai, „moșii”, Crăciunul și Paștele, vizitele la „5 o'clock”, repausul duminical, trenul de plăcere, câte un eveniment excepțional care agită întreaga colectivitate, manifestațiile politice de la Palat și la statuia lui Mihai Viteazul, atentatele lui Boris Sarafoff sau cometa Biela, care în acea vreme se credea că va pârzoli Pământul. Sub impresia puternică a curentului naturalist, *Momentele și schițele* sondează fațetele nenumărate ale faptului mărunț, comun, zilnic, cotidian, făcând apologia omului „mic”. Caragiale se inspiră din cotidian, din faptul divers, anecdotă și cultura de ziar, spre deosebire de literatura clasică și tragedie, care își găseau arhetipurile literare în mitologie, Biblie sau istoria excepțională a unor eroi exemplari. Acesta nu încearcă să retușeze imaginile spectacolului cotidian, dar nici nu acceptă să-l trivializeze mai mult decât este necesar. Cotidianul reprezintă scena ideală în care autorul înlănțuie evenimentele din care își trag seva scenele și întâmplările cele mai cuprinzătoare. El reprezintă un spațiu iresponsabil, asfixiant, generator de mitocănie, murdărie, caracterizat de mimetism, suficiență, vid, nemulțumire, de contrastul între zgomotul și violența ciocnirii dintre personaje și posibilitățile bruște de conciliere, în care își dau mâna cunoscutul și necunoscutul.

Spre deosebire de comedii, lumea din „momente” și „schițe” reprezintă o generație ulterioară, mai așezată și cultivând plăcerea de a trăi. Trecerea de la teatru la proză impune, într-adevăr, convenții literare noi, dar de fapt, este vorba mai mult de o modificare de ton decât de perspectivă; în general, structura sistemului caragialian și valorile sale au rămas aceleași și chiar dacă intriga nu este de la început foarte clară, în ansamblu, textele acestea pot fi luate drept „sertarele” unei comedii extraordinare.

Reperete esențiale ale acestei lumi mijlocii care alcătuiește civilizația schițelor și a „momentelor” sunt: politica și micile afaceri, banii, aparatul de stat, birocrația, triumfiul conjugal, alcoolul, gelozia sau nebunia, bănuiala falsă, lipsa de logică sau chiar cumsecădenia. În jurul acestor elemente gravitează câteva „rotițe” din angrenajul vieții sociale - bodega, școala, redacția, teatrul, sala de tribunal, strada, parcul de vară, unele dintre aceste instituții funcționând pe dos: școala lui Rostogan, tribunalul și circa de poliție, micile gazete alimentate cu știri din „Larousse”, familia (*25 minute*), etc.

În ceea ce privește personajele acestei lumi „pe dos”, la vechile tipuri dramaturgice s-au mai adăugat câteva figuri noi, tot atât de reprezentative, iar vehemența veche a scriitorului s-a mai îndulcit în acest sens. Deși preferința autorului se îndreaptă către farsori și mahalagii, el nu-i ocolește nici pe gazetari, pe cucoanele fandosite ce populează saloanele vremii, pe bărbații pasionali, pe cavalerii fustangii, pe soții încornorați sau ratați, pe micul funcționar, grefieri, registratori, practicianul de cancelarie, copilul needucat sau familia pierdută în valul de rituri ce îi umple existența zilnică, comercianți, tarabagii, filfizoni, „mațe fripte”, ipistați și publiciști de duzină, judecători derutați, elevi grei de cap și dascăli împovărați de angrenajul „pilelor”, studenți, figuranți, prieteni cu statut incert - un amalgam de personaje ce încearcă cu disperare să scape dintr-un cerc de foc, să-și găsească propria identitate.

Deși personajele care animă amestecul mai sus menționat sunt în marea lor majoritate eroi cu care curentul realist ne-a familiarizat deja, o lumină aparte evidențiază tagma gazetarilor, a ziariștilor, o adevărată breaslă decupată întocmai din tabloul realităților vremii. Încălcând flagrant condițiile considerate de către Caragiale obligatorii pentru a face presă: „*Cinste și gramatică - acestea sunt cele dintâi condiții ale unei prese bune. Cine vrea poată să aibă și idei. Dar nu e obligatoriu*”<sup>543</sup>, gazetarii acestei lumi par să se remarce doar prin punerea pe hârtie a unor idei în cele mai îndoielnice moduri cu putință. Triada care animă gazetăria caragialiană - formată din Karkaleki, „*celebrul publicist, întemeietorul presei politice române*” (*Ultima oră*), Caracudi, reporterul de senzație (*Reportaj*) și Edgar Bostandaki, alias Turturel, cronicarul monden (*High-life*) și completată de reporterii de ocazie Rică Venturiano sau Cațavencu - întruchipează strident ceea ce nu ar trebui să fie vreodată asociat cu numele unui gazetar: demagogie, servilism, minciună sfruntată, părtinire și lipsă de corectitudine, toate în virtutea unei filozofii de viață care îi unește - „scopul scuză mijloacele”. Dincolo de lipsa oricărui competențe ale ziariștilor sau a oricărui cod deontologic și profesional, presa este și mai mult decăzută datorită folosirii ei ca armă în nesfârșitele lupte politice: ex. schițele *Groaznica sinucidere din strada Fidelității* și *Temă și variațiuni* sunt sugestive pentru modul total diferit de reflectare a aceluiași eveniment, în funcție de coloratura politică a ziarelor respective.

În această lume, atmosfera de complicitate se regăsește peste tot, ea acoperă ca o pânză de păianjen toate instituțiile, inclusiv școala și aparatul administrativ, unde aceasta devine „lanțul slăbiciunilor”.

<sup>543</sup> Adriana Ghițoi, *Caragiale publicist: teatralitate, comunicare, actualitate*, Editura Tritonic, București, 2005, p.107-108.

Eroii celor mai multe scene sunt indivizi cu numele terminat în „-escu”: Ionescu, Vasilescu, Popescu, Protopopescu, Iconomescu, Dăscălescu, care însă spre deosebire de personajele zolene atent determinate, sunt „oameni fără strămoși” (Ibrăileanu), fără origine, căci scriitorul nu a dorit să știe de unde vin personajele sale, ci unde vor să ajungă în viață. Întregul ansamblu al relațiilor de rudenie se reduce la un singur cuvânt – *amicul*, adică universalul „celălalt”, substitutul generalizat al oricărei înrudiri care ar putea trăda unele informații biografice.

Dincolo de a reprezenta chintesența lumii caragialiene, *Mitică* este exponentul specificului citadin - muntenesc, mai exact, al celui bucureștean. El dă viață ideii de om deștept (dar nu inteligent), culmea atinsă de spirit în spațiul neevoluat al mahalalei caragialiene, fiind capabil să se descurce în situațiile cele mai dificile. În timp ce inteligența include performanța, obținută în urma depunerii unui efort, deșteptăciunea sau istețimea constă tocmai în evitarea efortului, cu riscul compromiterii sinelui, al demascării lui ca falsă întru chipare. Într-adevăr, prin viclenie și păcăleli, el se sustrage de la efort, amuzându-se și uimindu-i pe ceilalți cu istețimea lui nerușinată, fără limite. El este omul născut ca să se odihnească și să profite, trăgându-și pe sfoară semenii. Capabil să întoarcă în haz vorbele celorlalți, el reușește să se eschiveze de la testările complicate și să simplifice greutățile, tratându-le în bășcălie. El posedă virtuțile unui „Păcală citadin” (Șerban Cioculescu), inventator de soluții bufone, care edulcorează statutul grav al unor aspecte ale vieții.

Format în afara instruirii sistematice, la școala vieții, Mitică pretinde că este un „enciclopedist”, că știe din toate (finanțe, artă, politică, etc.), dar de fapt nu știe nimic, este doar superficial, un spiritual cu harul calamburului și un amator de bravade. El este un cetățean volubil, având pe suflet în cel mai profund grad interesele țării, pe care le vede întotdeauna în negru („*Stăm rău, foarte rău, domnule!*”), dar având soluții pentru toate problemele. Tip sociabil, plin de vervă, familiar cu toată lumea și demn când este atins în amorul propriu, Mitică este în același timp plin de prejudecăți, timorat, umil, laș și conformist până la anularea oricărei umbre de personalitate în cea mai mică inițiativă spre faptă sau în cea mai nevinovată ciocnire cu realitatea. Este posedat de mania perorației în public și greu poate fi smuls din încheștarea discuției. Mitică nu suportă rezerva, reținerea, acostează familiar pe omul de pe stradă, pretinzându-i acestuia să ia imediat atitudine. Totuși, uneori spiritul său critic este excesiv, căci în opinia sa nimic nu e bun, totul e „mof”. Mitică este bârfitor, intrigant, lichea, acceptând să facă servicii fără a avea tăria să le ducă la bun sfârșit, ceea ce-l autorizează și pe el să ceară

servicii oricui („*Să nu zici că nu poți! Trebuie să poți!*”). Dușman al serviabilității și amator al favoritismului în interes personal, el este un mic egoist care vrea să trăiască în „turmă” și cât mai comod, încercând din răspuțeri să evite orice sursă de suferință. Impresia că acest personaj ar fi mai degrabă vulgar vine mai ales din faptul că, voind să pară distins și manierat, el nu și-a educat limbajul și gesticulația.

Geniul lui Mitică constă însă în exprimarea paradoxului burlesc, amestec de prostie și istețime, cu intenția de a-și lăsa interlocutorii cu gura căscată. El nu concepe să se dea bătut în nici o împrejurare, neștiința ori neputința nefiind acceptate de firea sa schimbătoare, în permanentă căutare de noi încercături, de situații marcate de crize („*e o criză, mă-nțelegi?*”), toate prilejuri de a-și arăta deșteptăciunea, spiritul descurcăreț, trezind admirația.

El este un triumfător, în dauna respectabilității, un bufon nepăsător, lider în performanțe negative, un amoral, căci nu are nici cele mai elementare noțiuni de moralitate. Ideea care întregeste portretul acestui personaj-cheie este faptul că el simbolizează moftangiul prin excelență (*Două loturi, Amicul X, Triumful talentului, Întârziere, La Moși, O lacună, Situațiunea, 1 Aprilie, Diplomație, Ultima emisiune, Amici, Monopol, Repaus duminical*).

Scriitorul scoate din nou la lumină lumea de pretenții și spoială care formează categoria arogantă a celor ce reclamă mult fără să ofere nimic, partea care se vede din ghețarul plutitor al ierarhiei sociale. Această lume este populată de un furnicar de cetățeni orgolioși, care-și dau importanță pe stradă, la berărie sau la cafenea, în instituțiile publice, pe peronul gărilor și în tren. Superficialitatea, goliciunea interioară a acestora îi împinge să caute modele de urmat în exterior, toate acțiunile acestor personaje trădând astfel nevoia de a fi ca cei „de sus”, încercarea de a se apropia cu orice preț de protipendadă, în căutarea disperată de a se agăța de un punct de sprijin în afara propriei lor persoane (*ex. copiii poartă uniforme de ofițer de vânători „ca prințul Carol”*).

În opoziție cu fervoarea acestei categorii de personaje se află figurația copiilor malarici, cu abdomene proeminente (*Monopol*), măturătorii de noapte ai orașului și feciorul ermetic (*Căldură mare*), chivuțele (*Două loturi*) și mulțimea slugilor „dobitoace” în frunte cu Mândica (*La Peleş*).

Indivizii care alcătuiesc această mulțime colorată și agitată se aprind în permanență, vociferează, vorbesc ingenuu, muștră sau rătăcesc de ici-colo, într-o societate frenetică, nesigură, exuberantă, molipsită de servituți, cu miticisme, ei, amestec de ingenuitate, vorbire, prejudecăți și treceri rapide de la o atitudine la alta. Aici oamenii se abordează fără să se fi cunoscut dinainte, își povestesc viața, își arată fotografiile și ajung repede la intimități, comunicarea dintre ei realizându-se în



afara oricăror reticente protocolare. Chiar cele mai intime activități se desfășoară în public (ex. într-un compartiment de tren), cu acordul mutual al martorilor întâmplători care afectează discreția și cu o lipsă de pudoare specifică animalelor, care se lasă călăuzite de instinct și nu de moralitate (*Luna de miere, În tren accelerat*).

Oralitatea acestei lumi produce o vorbire digresivă, plină de improvizații. Limbuția personajelor este o formă de rezistență la răul existențial, de cultivare a plăcerii de a nu rămâne ființe condamnate la acceptarea necondiționată a destinului. Scriitorul își plasează eroii într-o zonă de expresie integral populară, de emoții firești și datorită acestei oralități, rostirea intensifică fierberea interioară. Caragiale compensează dimensiunile reduse ale textelor prin înconjurarea invenției verbale cu o lapidaritate maximă. Concizia și stilul telegrafic al textelor sale sunt obținute prin recurgera la adagiu, la sentințe, la înjurătură, epitaf, concentrări fundamentale. Scriitorul uzează de o frazeologie cu sintagme luate din ziare de mare tiraj, un limbaj crud, neformat, presărat cu vorbe mari și clișee.

Creionate în afara oricărei relații de rudenie, personajele nu reușesc nici să prindă rădăcini în vreun loc sau să se mențină „pe linia de plutire”, fiind incapabile să renunțe la această condiție nesigură, improvizată, practică și având conștiința că totul le fuge de sub picioare. Astfel, acești indivizi devin instabili, transformându-se încet în scandalagii care visează la obținerea onorabilității. Ei nu au timp să se instruiască, de vreme ce pe ei îi presează din urmă spaima de eșec; deci, ei sunt indivizi abia semialfabetizați, oameni săraci, dar cu aere de subtilitate și cu apetit pentru huzur, foarte grijulii să se exprime îngrijit, să afișeze o aparență cât mai strălucitoare. Toate acestea explică nevoia de travesti a unei întregi colectivități care se zbate din răspuțuri să depășească blestemul marginalității, aspect care din nou ne poartă cu gândul la personajele zoliene.

Unul dintre elementele cele mai spectaculoase ale acestor texte este prezența unui *narator* care, pentru că se numește „nenea Iancu” și editează *Moftul român*, aproape că se identifică cu autorul. El face legătura între „episoadele” comediei, dă scurte indicații de regie, stă de vorbă cu personajele - dintre care cele mai multe sunt prezentate ca un fel de amici - și cel puțin la prima vedere, duce aceeași viață ca și ele. În forme diferite, cel care povestește este victima celorlalte personaje, de care nu se apără numai râzând sau prin ironie, ci și prin câte un gest mai violent (*Infamie, Bubico*). Astfel, funcția naratorului reprezintă la Caragiale nu doar un mod de a face ficțiunea credibilă, printr-un demers foarte abil de ștergere a urmelor înscenării literare, dar și un prilej prin care autorul își ia libertatea de a desfășura un

tip de activitate justițiară, imposibil de practicat în realitate, în cadrul convențiilor sociale ale acestei lumi false.

*Momentele* și *schifele* nu apelează la existența profundă a sentimentelor, ci vizează realul, întâmplări desprinse din realitate și care merită să ne rețină atenția. Ele sunt scenete dramatice, cu personaje vii, care nu au convingeri ci doar interese, personaje ale căror acțiuni se desfășoară pe un fond de rumoare, lichelism, logoree, insolit derizoriu, mimetism, viziune carnavalescă. Aceste texte și-au adus o însemnată contribuție la afirmarea vocabularului comic, la concilierea opiniei publice cu percepțiile critice despre bătăliile câștigate sau pierdute cu noi înșine.

Fără mari pretenții filozofice, Caragiale surprinde cu personajele sale ieșirea dintr-o formă de somnolență istorică a omului simplu. Racordarea lui la istoria modernă ia forma comicului tranziției spre maturizare obștească.

### V.6.2. Viziunea tragică

Deși ceea ce caracterizează opera caragialiană este aspectul umoristic, totuși, „unda de șoc” a naturalismului francez îl atinge și pe marele nostru scriitor care, închinându-se la rândul său într-o manieră admirativă originală în fața apariției noului curent, este considerat după Delavrancea „scriitorul nostru cel mai zolist” (G. Călinescu).

Întrebarea care persistă însă pe buzele celor care au intuit personalitatea veselă, optimistă și exuberantă a marelui nostru scriitor este ce a determinat îndreptarea atenției acestuia spre un curent literar profund contestat și respins de către majoritatea artiștilor vremii - *naturalismul*?

Reflex al eclectismului fascinant al operei sale, alunecarea spre naturalism ne obligă să căutăm din nou explicații în personalitatea complexă a marelui scriitor, care ascunde și trăsături mai puțin plăcute, chiar întunecate, acesta fiind chiar privit de ceilalți scriitori drept un om cinic, răutăcios, înzestrat cu un caracter urât (semnase chiar câteva texte publicate în *Constituționalul* sub numele personajului shakespearian - Falstaff sau Zoil - cinicul personaj grec, echivalent al invidiei răutăcioase). Această parte mai puțin luminoasă a personalității sale se reflectă în operă prin apetența pentru elemente de cruzime sau de umoare neagră, toate specifice noului curent literar – naturalismul, ilustrat de mulțimea copiilor enervanți din *Momente* sau din ciclul *Rostogan*, dispoziția rea și paroxismul naratorului din *Grand Hôtel* „*Victoria Română*” sau sadismul studiat al călătorului nevricos din *Bubico*.

Întrucât este imposibilă redarea cu certitudine a dinamicii suferinței a marelui scriitor, ne rezumăm la a emite anumite ipoteze legate de prefacerile interioare care s-au dovedit mai mult decât evidente. Astfel, o altă cauză a acestei schimbări majore pare să fie scepticismul înfiripat în sufletul marelui scriitor, scepticism datorat atât unor cauze interioare cât și exterioare. În acest sens, posibila dezamăgire provocată de evoluția literaturii (în special a teatrului) la acea vreme a fost dublată de intruziunea tragicului rusesc și a pesimismului german, care au alungat comediantul pentru a face loc unui psiholog deprimat. În fața peisajului literar dezolant al epocii, animat de nenumărați falși și preținși poeți și scriitori, Caragiale însuși a recunoscut existența unui pesimism care-i dădea târcoale tot mai insistent și pe care încerca din răputeri să-l depășească: „*Să depărtăm aceste gânduri pesimistice să nu ne lăsăm a fi atinși de neagra boală a veacului! Pesimismul este lipsa de voință, lipsa de vlagă, lipsa de avânt, lipsa de curaj, lipsa de bărbăție, lipsa de energie, lipsa de speranțe, lipsa de viitor! Nu! să avem avânt! Da! Să avem curaj!*”<sup>544</sup>

În același timp, această stare este urmarea evoluției firești a raporturilor tensionate dintre scriitor și societate, cel mai bine sugerate de povestirea *Ion*, care sub forma urii de moarte dintre un frate și o soră, reflectă metaforic (într-un stil violent, care frizează naturalismul), numeroasele confruntări dintre scriitor și lume: „*se ocărăsc și se bat pân' la sânge*”, „*cum o-ntâlnesc, nu mă pot stăpâni ... mă reped s-o apuc de piept*”<sup>545</sup>, care culminează cu momentul în care fratele (scriitorul) ia în derâdere măgarul cântăreț (preținșii scriitori) ce fascinează întreaga comunitate: „*m-a luat la palme, în ghionturi, în picioare; m-au scuipat; și după ce s-au săturat, m-au aruncat ca pe o strachină spartă afară din grădină. Am stat puțin așa, până să-mi mai vie sufletul la loc; m-am sculat și am plecat șchiopătând ... [...] dându-i o palmă să-i strămute căpriorii*”<sup>546</sup>, „*L-au luat în palme, în ghionturi, în picioare ... și trage-i, care mai de care, și tăvălește-l prin umbrar, unu-l lăsa de ostenit, ș-altu-l lua de odihnit ... Au spart cu el toate borcanele și bărdacele hangului ... [...] L-au lăsat măr, și s-a dus fiecare la treaba sa*”<sup>547</sup>. Înverșunarea scriitorului (fratele) de a se înfrunța cu societatea (reprezentată de soră): „*tot trebuie să ne-ntâlnim! n-am să te las! am să-ți dau mereu peste bot și la*

<sup>544</sup> I.L. Caragiale, *Literatura și artele române în a doua jumătate a secolului XIX*, în *Opere 4. Publicistică*, Ediție critică de Al. Rosetti, Șerban Cioculescu și Liviu Călin, cu o introducere de Silviu Iosifescu, Editura pentru Literatură, București, 1965, p.64.

<sup>545</sup> *Idem*, *Ion*, în *Opere 3. Nuvele, povestiri, amintiri, versuri, parodii, varia*, Ediție critică de Al. Rosetti, Șerban Cioculescu și Liviu Călin, cu o introducere de Silviu Iosifescu, Editura pentru Literatură, București, 1965, p.142.

<sup>546</sup> *Ibid.*, p.144.

<sup>547</sup> *Ibid.*, p.145.

cap! să vedem: care pe care?”<sup>548</sup>, trăsătură justificată de starea precară a literaturii vremii: „Că nu e de plăcut!”<sup>549</sup>, pune în lumină portretul scriitorului mânat de idealuri ambițioase, în contrast cu publicul mulțumit cu creații literare minore: „Tutulor nouă, și împăratului și-mpărătesei, la toți boierii, la tot norodul, mie și dv., ne place la toți; numai dumnealui nu-i place! Toți, și eu și dumneavoastră suntem niște proști; numai dumnealui, pricopsitul! mai cu moț ... Vine să strice petrecerea și mulțumirea și cheful la o lume-ntreagă ... Apoi de!”<sup>550</sup>. În ciuda disproporției dintre numărul mare de „iluştri necunoscuți”, cuprinși de febra creațiilor literare de orice fel, și mâna de „aleși” talentați și înzestrați în ale literaturii, într-o epocă a descoperirilor din biologie și medicină, Caragiale conchide cu hotărâre că „orice școală, cât de înaltă, nu poate da ce n-a vrut să de nașterea”.<sup>551</sup>

Revenind la pesimismul scriitorului, acesta, stimulat de realitățile sociale și politice ale vremii, s-a adâncit odată cu înaintarea în vârstă, amplificând și scoțând tot mai mult la iveală temerile, fobiile, precum și personalitatea anxioasă și ascunsă a acestuia. Împietirea acestor elemente a născut în sufletul scriitorului un „*monstru interior*” care îl chinuia îngrozitor și care, treptat, a pus stăpânire pe el, reușind să-i șteargă de pe buze subtilul zâmbet ironic, plin de subînțeles sau chiar râsul sardonice, înlocuindu-le cu o gravitate sumbră.

Nu în ultimul rând, setea sa nestăvilită de a se alinia tendințelor artistice ale vremii și de a lupta pentru cauza oricărei zvâcniri literare revoluționare e posibil să-l fi împins la rândul-i pe panta lugubră a naturalismului, chiar cu riscul de a părea lipsit de sinceritate în acest demers. În virtutea acestei trăsături a scriitorului, se desprinde o aplecare a acestuia spre punerea la curent cu toate teoriile și descoperirile care stau la baza spiritului științific al naturalismului. Edificatoare sunt în acest sens teoria despre cometa Halley (*Despre cometă*), teoria fandacsiei (*Conu Leonida față cu reacțiunea*), teoria magnetizării a lui Mattei (*D-ale carnavalului*), teoria despre instinctul câinilor (*Bubico*), teoria despre țigani și evrei (*Două loturi*), apetența pentru biologie și zoologie (articolele *Termitele* și *Varietăți literare. Canard-rățoi*), teoriile revoluționare despre predispoziția ființei umane către atavism, regresie și involuție, formulate de Charles Darwin și Cesare Lombroso, care au răsturnat imaginea bine sedimentată despre om, mutând centrul de greutate al cunoașterii acestuia către fizic, fiziologic și biologic (*O făclie de*

<sup>548</sup> *Ibid.*, p.144.

<sup>549</sup> *Ibid.*, p.145.

<sup>550</sup> *Ibid.*, p.144.

<sup>551</sup> *Ibid.*, p.143.

*Paște*), precum și menționarea serioasă sau în derâdere a unor nume cu rezonanță științifică precum Darwin, Lombroso/„Lombroză”, Bihner, Haeckel/„Hechel”, Max Nordau, dr. Babeș sau a unor autori realiști și naturaliști, ca Ibsen, „Tălstoi”, „Gorche”, Zola, „Oscar Wilde” (*O făclie de Paște*, monologul *Modern*). Peste toate acestea tronează însă, teoria despre longevitatea ființei umane în raport direct cu mortalitatea (*Zgomot*), o aparentă anomalie datorată democrației, capitalismului, mașinismului, alcoolismului, degenerescenței, nebuniei, zgomotului, care trădează cel mai bine preocupările științifice ale scriitorului, dar în special puterea sa unică de pătrundere a noilor descoperiri științifice: „Pe măsură ce se-nmulțesc oamenii, lupta pentru trai devine mai grea; de aci, exces de oboseală, uzură mai repede a energiei: omul de astăzi se trăiește în cinzeci de ani cât se trăia omul de pe vremuri într-o sută – viață mai scurtă, dar poate mai plină. [...] Omenirea slăbește pe zi ce merge. Armonia anatomică și fiziologică a omului se preschimbă mereu: unele organe menite să cheltuiască energie capătă putere covârșitoare asupra altora menite să strângă energia și s-o iconomisească: un caz analog cu al bugetelor vecinic soldate cu deficit, osândite a se echilibra vecinic cu împrumuturi. De unde – firească urmare – criză! [...] omul va ajunge cu vremea să aibă ca înfățișare normală înfățișarea caricaturilor multregretatului nostru amic Jiquid: un cap foarte mare pe un trupușor mai mic decât capul... O domnișoară pudică n-are să-și mai poată acoperi ochii cu mâinile... Așa ochi mari și așa mânușite mititeluțe! Și totuși, cu așa capete colosale, omenirea va sfârși prin a fi nebună. Nebunia va fi odinioară starea normală a minții omenești! Planeta noastră va fi un vast balamuc! [...] În fine, alți înțelepți pretind că scurttimea vieții se datorește numai și numai sistemelor democratice, care tind să egalizeze, să niveleze pe toți muritorii: să trăiască toți, puțin, dar egal! Așa zic unii și alții. Eu sunt de altă părere. Pricina pentru care omul, aibă cea mai solidă chereștea, nu poate ajunge astăzi la o vârstă în adevăr respectabilă este: zgomotul. Să nu uitați că, relativ cu populația, cazurile de longevitate sunt mai numeroase la sate decât în orașe, și în orașele mici mai numeroase decât în cele mari. Cu cât orașul e mai mare, cu atât longevitatea e mai rară... Zgomotul!... Cu cât omul are mai mulți copii cu atât-mbătrânește mai degrabă. De ce? Învățătorii în genere se prăpădesc devreme... De ce?... Zgomotul!... Ați observat la Moși că de pe la zece dimineața toată lumea e mai puțin ori mai mult beată, și pe urmă, toată ziua, din turtă dulce-n turtă dulce, ajung seara toți turtă? De ce? Din băutură toți? Nu! din pricina zgomotului... București! Oraș fără monumente și fără istorie până la istoria monumentală a lui Gion, există oare pe lume vreun loc unde să găsec eu mai mult zgomot decât în

sânul tău? [...] Și apoi se tot miră unii că se-ndesesc cazurile de nebunie și de sinucidere!”<sup>552</sup>

Sub impulsul noilor preocupări și concepții științifice, Caragiale recurge la rândul său la îndepărtarea înșelătoarelor straturi exterioare ale ființei umane, ființă pe care o expune necruțător în plenitudinea esenței sale naturale. Zguduind din temelii orgoliul omului care se pretindea superior celorlalte ființe naturale, scriitorul îi limitează acestuia rolul în univers, la un simplu element într-o înlănțuire infinită de cauze și efecte. Dovada de netăgăduit a conectării omului la „marea familie a Naturii” este oferită de prezența în om a fenomenelor biologice, fizice și chimice care asigură evoluția lumii naturale și exilează ființa umană într-o existență materială. Preocupările științifice ale vremii, imprimându-se tot mai adânc și în conștiința lui Caragiale, au dobândit accente atât de puternice încât au determinat asocierea, uneori până la confundare, a omului cu animalul, subliniind în același timp, universalitatea și uniformitatea esenței omenești, în ciuda diversității de figuri și tipuri umane: „Nu există pe pământ speță zoologică mai unitară decât a regelui creațiunii. Între un polinezian antropofag și cel mai rafinat european, altă deosebire hotărâtă nu există decât modul de a-și găti bucatele. Nici un neam de oameni nu-i mai bun sau mai rău, nici unul mai inteligent ori mai prost; unul e mai așa, altul, mai aminterea; dar la urma urmelor, toți sunt la fel. Zi-le oameni și dă-le pace. Căci la noi nu e nici mai multă, nici mai puțină stricăciune decât în alte părți ale lumii și nici nu s-ar putea altfel. Calitățile și defectele omenești sunt pretutindeni aceleași; oamenii sunt peste tot oameni. Limbă, costume, obiceiuri, apucături intelectuale și morale, religiuni, precum și toate celelalte rezultate ale împrejurărilor prin care au trecut, îi pot arăta ca și cum s-ar deosebi mult cei dintr-un loc de cei dintr-altul; ei, însă, în fundul lor, pretutindeni și totdeauna sunt aceiași”<sup>553</sup>. Evadarea totală din carcera esenței naturale este speranță deșartă, însă o ridicare, chiar și temporară, deasupra acesteia este favorizată de personalitate, care prelungește „activitatea energetică a naturii” (C.Rădulescu-Motru).

Fascinat de descoperirea omului ca ființă biologică, Caragiale oferă insistent, în diverse contexte, descrieri sau explicații, variate comparații cu ființa umană ca mecanism fizic și biologic bine organizat. Astfel, chiar la începutul articolului său

<sup>552</sup> I.L.Caragiale, *Zgomot*, în *Opere 3. Nuvele, povestiri, amintiri, versuri, parodii, varia*, Ediție critică de Al.Rosetti, Șerban Cioculescu și Liviu Călin, cu o introducere de Silviu Iosifescu, Editura pentru Literatură, București, 1962, p.383-384.

<sup>553</sup> I.L.Caragiale în corespondența sa către Alexandru Vlahuță, *Politică și literatură* (I-VI, 1909) și *Morală și educație* (I-IV, 1910), apud Ioan Derșidan, *Însemnări și dedicații pe cărți*, Editura Universității din Oradea, 2011, p.198.

*Literatura și artele române în a doua jumătate a secolului XIX* (1896), Caragiale se folosește de organele umane pentru a explica „ramurile de activitate publică ale unei societăți”: „*Ramurile de activitate publică ale unei societăți se pot compara cu deosebitele organe de viață ale unui individ. De exemplu, economia și comerțul se pot compara cu organele de hrană, cu stomacul; armata, cu puterea musculară, cu pumnii, șcl. Literatura frumoasă și artele se pot compara cu obrazul, cu acea parte dindărătul căreia stă mecanismul superior, aparatul gândirii. Precum un individ nu se prezintă-n societate decât cu fruntea-nainte, iar nu cu burta sau altfel, asemenea o societate umană se prezintă în fața lumii întregi cu organele sale intelectuale, cu gândirea sa, a cărei expresie întreagă sunt literatura frumoasă și artele. Acestea sunt niște puteri menite să trăiască mai departe chiar decât societatea care le-a produs, ca și amintirea unei frumoase și nobile figuri multă vreme după moartea persoanei*”.<sup>554</sup> Complexitatea și organizarea corpului uman suscită și mai mult interesul aceluiași scriitor, care în articolul său *Câteva păreri* (1896), duce comparația chiar mai departe, asociind acest organism cu opera de artă: „*La ființa vie, organismul material este așa întocmit, încât nici un organ îndeosebi nu e independent și n-are niciodată o funcțiune de sine stătătoare; organele au importanță prin anumitul concurs ce-l dau pentru menținerea întregului complex; oricât ar fi unul chiar absolut indispensabil și altul nu tocmai, menținerea întregului complex este mijlocul, scopul este viața; fără de dânsa, organele nu mai au rațiune de a fi; ele se desfac, se risipesc și se topesc în largul naturii, dacă nu mai pot susține o viață deosebită. Tot așa și cu opera de artă. Expresia - adică forma exterioară, organele materiale - nu are rațiune de a fi dacă ea nu face să trăiască o intențiune*”.<sup>555</sup> Elanul cercetării lumii naturale și a ființei umane a propulsat scriitorul până la formularea unei concluzii menite să stabilească definitiv locul ființei umane în universul natural, legătura indestructibilă dintre elementele acestui univers, precum și modul de curățire a lumii naturale de exemplele nereușite, atunci când tranziția firească între verigile lanțului ființelor prezintă deviații: „*Natura are o lege care o obligă să alcătuiască elementele așa potrivit, încât, din echilibrul și concursul organelor materiale, să se poată menține flacăra vieții. Atunci când natura, în zorul nepătruns al vastei sale fabricațiuni, scoate, din distracție ori din pripă, o rea întocmire de organe, improprie intenției de funcționare, ea se grăbește să spargă exemplarul, aruncă*

---

<sup>554</sup> I.L.Caragiale, *Literatura și artele române în a doua jumătate a secolului XIX*, în *Publicistică și corespondență*, Editura “Grai și suflet – Cultura Națională”, București, 1999, p.90-91.

<sup>555</sup> *Idem, Câteva păreri*, în *Publicistică și corespondență*, Editura “Grai și suflet – Cultura Națională”, București, 1999, p.130.

fărămăturile monstrului neviabil în topitoare, pentru ca să le toarne mai târziu într-un tipar normal”<sup>556</sup> (nu putem să nu remarcăm în acest enunț folosirea unor termeni ca „topitoare” sau „să toarne”, sub influența unui nor noi spații a căror apariție a fost favorizată de dezvoltarea industrială – turnătoriile și topitoriile).

Alături de aluziile referitoare la noile preocupări științifice ale secolului, anumite articole ale scriitorului oferă chiar mostre naturaliste, prin scene care prevestesc noua direcție literară a acestuia: în rândurile sale critice dedicate lui Ruy Blas, Caragiale îl surprinde pe acesta „sfâșiindu-și în țepele de fier carnea slabă de foame”<sup>557</sup>; într-o istorisire ce prezintă prietenia a doi bărbați pusă în primejdie din cauza unei femei care încearcă să-i dezbine, același scriitor ne prezintă pretinsul tumult sufletesc al femeii, cauzat de unul dintre bărbați: „N-are poftă de mâncare și stă pe gânduri, cu privirile pierdute; bate toba repede cu degetele pe masă; ofetează, se scoală, e nervoasă, plânge tam-nisam fără să poată spune de ce. Apoi se culcă și adoarme sughițând. În fine, un cortej întreg de simptome alarmante. Peste noapte, se zvârcolește sub opresiunea unui vis urât; geme, dă un țipăt, și Petru aude clar, printre dinții ei care scrâșnesc, un nume ... Grozav! ... Ah! Paul!”<sup>558</sup>; în fața acestei manifestări, reacția lui Petru, exact pe măsura „naturii sale pasionate”, oferă scriitorului pretextul de a face o radiografie a interiorității unei ființe dintre cele care „poartă în adâncul sufletului lor mai multe motive de turburare decât le poate da lumea de afară: ele sunt ca marea: Priviți-o sub cerul senin, sub pâcla apăsătoare a ecuatorului, când nici o suflare cât de ușoară nu adie dasupra-i, priviți-o cum începe-a fierbe; clocotește, se umflă, se ridică uriașă; se zbate, se smacă, tot mai tare și mai tare, tot mai iute și mai iute, vasta anarhie a talazurilor peste talazuri! Am omorât zeii! e mort Neptun! n-are cine să le mai înțelească cu o singură-ncruntare, cu un singur semn. Uitați-vă ce zbugium satanic din chiar senin! Ascultați mugetul acesta zguduitor de ceruri! Corăbier, nu-ți pierde vremea, atât de prețioasă pentru mântuirea sufletului tău! lasă sforile velelor și închină-te: adâncul te cheamă nerăbdător! Uraganul năprasnic e în culme! Cine? cine l-a pornit cu așa grozave porunci? Marea însăși. Ea se chinuie din propriul și profundul ei neastâmpăr. Iată sufletul omului pasionat ...”<sup>559</sup>; într-un fragment în care încerca să ilustreze importanța veridicității unor scene din literatură, Caragiale ne oferă minuțioasa descriere naturalistă a unui „nenorocit clovn, cu făina groasă lipită pe sudoarea feții, cu atât mai zdrențăros și mai

---

<sup>556</sup> Ibid., p.130.

<sup>557</sup> Ibid., p.136.

<sup>558</sup> Ibid., p.143.

<sup>559</sup> Ibid., p.143-144.



*murdar, cu cât prin acoperișul sfâșiat al cercului inundă de toate părțile lumina soarelui. Domnișoara, prima și ultima călăreață de forță a companiei, dă târcoale în arenă pe veteranul ei armăsar alb, care numără atâtea succese. Clovnul îi face o curte stăruitoare, urmărind-o în toate mișcările. La un moment, curtizanul găsește prilej s-o ciupească de brațul ei foarte roșcat, care n-ar fi pierdut mult din admirația publică dacă era îmbrăcat. Atunci mândra călăreață îi trage un bobârnac în nas, care pocnește ca un pistol; apoi numaidecât dă o biciușcă bătrânului armăsar, și dispare în galop. Îndrăznețul pedepsit a căzut, și clasica bășică a făcut ecoul nasului; înamoratul se ridică și pleacă orbit, ținându-se de amândouă părțile lovite, plângând și strâmbându-se într-un chip oribil”.*<sup>560</sup>

Dublarea înfloririi medicinei și a fiziologiei cu interesul crescând pentru biologie și zoologie nu a rămas fără ecou nici la Caragiale, care în aceleași articole, s-a folosit de regnul animal și cel vegetal pentru a-și sublinia punctul de vedere legat de opera literară sau literatură: „*Piramida e de granit, insecta de niște țesuturi mucoase; insecta de-abia se vede, și piramida e piramidală; insecta, născută azi-dimineață, va muri deseară*”<sup>561</sup>, „*scârțâiala unui greier pe care-l strivești scurt sub talpă*”<sup>562</sup>, „*o rămă oarbă care se târăște lipicios pe un palmar de mocirlă în umbră*”<sup>563</sup>, la care adăugăm comparația diferitelor tipuri de creații literare cu „*laptele-cucului, [ca și] rara floare a alunului, trandafirul de Siras, [ca și] floarea scaietului de pe marginea drumului*”<sup>564</sup>. Toți acești mici pași pe calea naturalismului au culminat însă cu recunoașterea deschisă, fățișă, a elementelor care au prefigurat acest nou curent literar: progresul material, dezvoltarea științei și „*împrăștierea multiplă și repede a cunoștințelor pozitive*”<sup>565</sup>.

Devierea literară către naturalism are însă rădăcini și mai adânci la Caragiale. La o analiză mai atentă, anumite aspecte ale personalității sale, dublate de unele evenimente din viața sa, sugerează asemănarea cu naturaliștii - reprezentați de figura lui Émile Zola, părintele naturalismului francez -, prevestind totodată îndreptarea „corabiei” sale literare spre curentul naturalist.

Animați de un spirit avangardist și o personalitate complexă și duală, atât Caragiale cât și Zola au constituit două momente de cotitură în literatura română, respectiv cea franceză. În timp ce Caragiale simbolizează apogeul literaturii române realiste din secolul al XIX-lea, Zola merge chiar mai departe, fiind

---

<sup>560</sup> *Ibid.*, p.150-151.

<sup>561</sup> *Ibid.*, p.125.

<sup>562</sup> *Ibid.*, p.128.

<sup>563</sup> *Ibid.*, p.131.

<sup>564</sup> *Ibid.*, p.146.

<sup>565</sup> *Ibid.*, p.145.

întemeietorul curentului naturalist, care reprezintă punctul extrem al tendinței al cărei obiectiv este demonstrarea supremației adevărului asupra frumosului.

În același timp, un aspect la fel de demn de consemnat este faptul că ambii scriitori și-au început activitatea literară în cadrul unei grupări artistice. În cazul scriitorului român, avântul său literar îl împinge în sânul societății literare *Junimea*, care în ciuda atitudinii sale conservatoare, ademenea între anii 1870-1890 spiritele libere, boeme, protestatare și pasionate de cultură către un cocon literar în care lipsa de formalism și înflăcărea dezbaterilor generau idei revoluționare.

O situație similară remarcăm și în cazul lui Zola, care a transformat prietenia câtorva tineri artiști animați de aceleași idealuri artistice într-o fertilă grupare literară intitulată „*grupul de la Médan*”, reușind să atragă în jurul său mai multe generații de scriitori naturaliști, care s-au succedat într-o perioadă de timp destul de lungă.

Vitalitatea plină de neprevăzut, sociabilitatea și plăcerea vieții boeme îi alătură din nou pe cei doi scriitori, pe care îi urmărim străbătând cu aceeași detașare și relaxare toate mediile sociale, legând prietenii cu oameni de diferite personalități și stări sociale, tratând cu același zâmbet misterios un cerșetor sau un ministru. Fascinați de varietatea și complexitatea personajelor și a mediilor sociale, dar în același timp și însetați de realitate și adevăr, cei doi scriitori adoptă o atitudine scrutătoare detașată și analizează totul până în cel mai mic detaliu. Notabile sunt în acest sens cuvintele marelui Caragiale, care se îndemna pe sine, spunând: „*Privește în jurul tău și notează totul!*”. Într-adevăr, acesta este unul dintre principiile care stau la baza unei opere naturaliste - exactitatea faptelor principale și a detaliilor, principiu susținut și aplicat, bineînțeles, și de Zola. Astfel, folosindu-se de inteligența lor extraordinară, de subtilitatea și spiritul lor critic, cei doi mari scriitori scrutează cu mare atenție și obiectivitate toate mediile sociale, inspirându-se și notând cu minuțiozitate și acuratețe orice detaliu care pentru un om obișnuit ar putea părea neînsemnat (ex. Caragiale se folosește de procesele-verbale întocmite de comisarii de poliție și discursurile politice păstrate cu sfințenie de diverse grupări sau partide politice), manifestând în final capacitatea unică de a se adapta ușor de la mediul academic, la cel suburban, periferic, caracterizându-se astfel printr-un „*cameleonism neegalat*” (Șerban Cioculescu). Mai mult decât atât, manifestând o adevărată fascinație pentru accidente, catastrofe și întâmplări neobișnuite, Caragiale se îndreaptă încă din primele clipe ale activității sale gazetărești către redactarea rubricii de *Diverse* de la *Unirea democratică*, *Timpul* și *Alegătorul liber*, activitate care îi prilejuiește atât abordarea detaliată a unor evenimente senzaționale de interes general (ex. căderea balonului *Conqueror* la

Berlin, în 1908 sau scufundarea transatlanticului francez *Generalul Chanzy*, lângă Insula Minorca, în 1910), cât și ridicarea la rang de eveniment a unor accidente din viața de zi cu zi a oamenilor obișnuiți.

Ofranda depusă pe altarul naturalismului, compusă din simple tușe și reflexe, este insuficientă pentru ca scriitorul să poată fi trecut în rândul scriitorilor naturaliști, influența acestui curent manifestându-se la Caragiale mai degrabă ca o boare răcoroasă ce a stimulat germinarea unor atribute ale naturalismului într-o salbă modestă de creații cu caracter naturalist.

Puternic stimulat de realitățile sociale ale vremii: „*discriminările sociale își adăugau uneori o tentă biologică, secolul al XIX-lea fiind nu numai secolul națiunii și al istoriei, dar și al evoluționismului și selecției naturale. Datele biologice ale claselor de jos păreau a deveni tot mai defavorabile: mizeria, bolile, alcoolismul loveau fără cruțare în această zonă a societății*”<sup>566</sup>, naturalismul lui Caragiale se manifestă prin preferința pentru patologie și sociologie, explicație și metode exacte, precum și pentru subiecte specifice acestui curent: nuvela pretins psihologică *O făclie de Paște* este mai mult fiziologică și etnologică, depășind cu mult planul conștiinței și scoțând în evidență inspirația sadică a lui Leiba Zibal. Motivul fricii este reluat de scriitor în monologul *1 Aprilie*, dar și acolo cu o explicație de ordin patologic; acesta este de altfel și singurul text “comic” în care personajele caragialiene comit o crimă. În alte nuvele, Caragiale a studiat procesul încordării și nebuniei de origine paroxistică: Stavrache din *În vreme de război*, după o lungă perioadă de îndoială în legătură cu posibilitatea întoarcerii fratelui său căruia i-a luat averea, înnebunește când acesta apare. Tema așteptării anxioase, înnoită de introducerea amănuntului sinuciderii, se regăsește în *Inspețiune*, unde Anghelache, casier impecabil, se omoară în preajma unei inspecții din frica absurdă de a nu fi găsit cu lipsuri pe care nu le are. În *Păcat*, studiul eredității e dus până la impresia neplăcută de monstruozitate umană. În *Năpasta*, nebunul declarat este Ion ocnașul, nebun mistic. Caragiale introduce și teme noi - cea a telepatiei - în *Cănuță, om sucit*, care este un caz de orientare providențială. Miraculosul este exprimat în *La Hanul lui Mânjoală*, nuvela care se remarcă prin clar-obscurul misterios. *La conac* reia această temă, cu deosebire că acum diabolicul nu se mai arată sub forma ispitei erotice, ci sub aceea a jocului de noroc.

Chiar dacă scrierile naturaliste nu sunt foarte multe la număr în cazul lui Caragiale, el pune în lumină personaje care trăiesc într-un univers în care se exercită influențe diverse, ce țin în special de epocă, mediu, ereditate, de

---

<sup>566</sup> Lucian Boia, *Două secole de mitologie națională*, apud Ioan Derșidan, *Însemnări și dedicații pe cărți*, Editura Universității din Oradea, 2011, p.177.

„proceele biologice și fizico-chimice ale viului”<sup>567</sup>, la care se adaugă alianța forțelor economice și sociale cu care individul se confruntă inevitabil și care constituie fundalul fiecărei opere naturaliste. Manifestând o sensibilitate deosebită față de chemările realului și modurile variate în care influențele mai sus menționate modelează ființa umană, Caragiale rămâne un „scriitor al fenomenelor românești, cu o sensibilitate meteorologică, de climat temperat continental accentuat, [care] între extravertirea și introvertirea autorului și a personajelor sale, calcă pe pământ ca pe niște coji de nuci, înregistrând agrestul, argila și denivelatul și documentând despre elanuri și nestăpâniri și despre greutatea căderii, a profunzimilor tulburătoare ale ființării în lumea ce pesemne decade (în timp ce se întemeiază), prin cele mai multe din exemplarele sale”.<sup>568</sup>

#### V.6.2.1. Elementele naturalismului caragialian

Desfășurându-se între anii 1899-1909, activitatea de nuvelist a lui Caragiale, cea care a asigurat tărâmul fertil pentru “sămânța” naturalismului, reprezintă o perioadă de maximă maturitate, în care elementele noi se împletesc cu cele vechi într-o atitudine de depărtare contemplativă și prin introducerea unui registru grav. Cele aproximativ 17 povestiri și nuvele reprezintă tărâmul încercării de conciliere a două tendințe dominante: una zolistă, iar a doua intelectuală, stăpânită de nevroze și apoi de regăsiri spiritualizate plastic.

Deși tributar exigențelor artei clasice, începând cu anul 1889, la Caragiale, veselie și buna dispoziție din comedii și *Momente* sunt brutal reduse la tăcere de o formă de tragism care, aproape un deceniu, ocupă prim-planul creației caragialiene în *O făclie de Paște* (1889), *Năpasta* (1890), *Grand Hotel „Victoria Română”* (1890), *Păcat* (1892), *În vreme de război* (1898) și schițele *1 Aprilie* (1896), *Două loturi* (1898), *Inspecțiune* (1900), la care Rodica Ștefan mai adaugă *O reparație* (1896) și *O blană rară* (1896), anul 1896 remarcându-se astfel, ca apogeu al naturalismului caragialian.

Lumea haotică și în permanentă fierbere din *Momente* și comedii pare să se îndepărteze tot mai mult de scriitor, iar zgomotul și diversitatea de culori care caracterizau acest univers se estompează treptat până la a nu se mai auzi sau vedea deloc. Culorile vii și optimiste ale acestei lumi pline de vitalitate își pleacă încet capul, capitulând în final în fața puterii nestăvilite a culorilor de esență „tragică” ce caracterizează nuvelele, printre care roșul, negrul, griul sunt presărate pe alocuri de

<sup>567</sup> Ioan Derșidan, *Însemnări și dedicații pe cărți*, Editura Universității din Oradea, 2011, p.175.

<sup>568</sup> *Ibid.*, p.184.

albul care mai salvează din optimismul eclipsat de cele dintâi. În ceea ce privește zgomotul lumii în permanentă forfotă și mișcare, acesta se stinge încetișor, lăsând loc într-o primă fază unei tăceri adânci, urmată apoi de strigătul disperat al unor ființe dereglate, măcinate de temeri, fobii și boli fizice sau psihice, strivite în cele din urmă de alienare.

#### **V.6.2.1.1. „Sensibilitatea climatică” a autorului și interesul său pentru fenomenele fizice, chimice și biologice**

Am arătat în cele de mai sus că deși tributار curentului clasic și apoi realist, Caragiale nu a putut rămâne indiferent „vântului” schimbării care bătea cu putere dinspre Occident și care aducea cu el vestea și estetica noului curent naturalist. Oferind acestui nou curent jertfa a doar câteva tușe și influențe naturaliste, mai degrabă decât opere naturaliste în adevăratul sens al cuvântului, Caragiale a aplicat chiar și în redarea acestor nuanțe naturaliste regulile și estetica noului curent literar.

În cele ce urmează vom încerca să urmărim în detaliu modul și mai ales măsura în care Caragiale a aplicat în creația sa anumite caracteristici ale curentului naturalist, expuse în prima parte a lucrării de față.

Dintre toate elementele care au împins scriitorul pe calea naturalismului, cel mai impulsiv și insistent în a se face auzit rămâne personalitatea sa, fibra interioară, ale cărei contradicții își pierd asprimea sub învăluirea unei sensibilități extraordinare. Zvâcnirile acestei sensibilități au declanșat la Caragiale o sete ieșită din comun pentru toate formele de manifestare ale lumii naturale și ale ființelor vii. Reușind să pătrundă dincolo de aparența înșelătoare a lumii materiale manifestată în complexitatea sa, scriitorul vibrează cu precădere la sincopele fenomenelor lumii și la poticnirea mecanismului uman, izolând în acest scop fenomenele biologice, fizice și chimice, a căror înlănțuire precară destabilizează ființa umană. Neastâmpărul ochiului veșnic vigilent al lui Caragiale caută cu îndărătnicie fisuri și dereglări ale fenomenalității și funcționalității lumii, manifestate în întreaga operă caragialiană prin rumoare permanentă, petrecere, agitație, înflăcărare, chef de ceartă, prostie și încurcături. Observând omul „*dinlăuntru, în planul modificărilor organice și al acompaniamentului lor afectiv*” (T.Vianu), Caragiale surprinde dincolo de zgomotul de fond al acestui „du-te-vino” permanent, liniștea sepulcrală a unei lipse de comunicare și a unei solitudini dezarmante.

Alături de capacitatea neobișnuită de penetrație a scriitorului, ceea ce îi permite acestuia să perceapă la intensitatea lor maximă dereglările lumii sunt simțurile. Reducând din puterea funcției observației, Caragiale își activează la maxim celelalte simțuri, lasându-se pradă sinesteziei, a acelei combinații de

„sunete, cuvinte, linii și culori, forme” (Câteva păreri), care par să prefigureze astfel simbolismul baudelairian. (vezi sub-capitolul *Culori stridente și sunete asurzitoare*)

Sinestezia caragiană este încurajată și sprijinită de un alt element, devenit aproape personaj în opera sa – meteorologicul, prin prezența constantă a unor fenomene meteo care semnalează și potențează o situație de criză sau un pericol.

Acuitatea senzorială a personajelor nu este o plăsmuire a scriitorului, ci izvorăște din însăși sensibilitatea meteorologică a scriitorului, pe care acesta o revarsă asupra lor. Gradul de influență pe care vremea o exercită asupra structurii sale interioare se desprinde dintr-o serie de scrisori adresate în principal lui P. Zarifopol, care ne permit să conturăm și imaginea lui despre fericire, care în mod paradoxal, implică obligatoriu și condiții de vreme răcoroasă și închisă: „*La noi aicea face cam răcoare, cam prea – lucru care mie nu-mi displace; ba, pot pentru ca să zic, din contra*” (scrisoarea din 2/15 iulie 1909)<sup>569</sup>, dar și un adăpost intim, care să îndemne la visare: „*Vremea ideală presupune de asemenea lumină filtrată („pentru mine, amator de moină și de lumină moderată”, scrisoarea din 23 ianuarie 1910), un adăpost cald și cu perdelele lăsate, cărți, scrisori, precum și prezența unui prieten, cu care „să mai stau de vorbă” despre toate cele, inclusiv despre cărți și întâmplări literare, totul la „un pahar într-o noapte neguroasă de nord” (scrisoarea din 25 iulie 1910). Și iată-l numind fericirea într-un pasaj fără echivoc: „Aici, se circulă cu săniile [...]. Dacă n-aș tuși de gutunar, aș fi complet fericit – în pat” (scrisoarea din 2 martie 1909)”*.<sup>570</sup>

În fața spectacolului vremii, solaritatea și a dionisiacul care animă personalitatea scriitorului sunt anihilate de natura sa sfâșiată de contradicții, lăsând să se întrevadă, în mod paradoxal, teroarea produsă de seninătatea cerului (care ar umple sufletul de bucurie oricărui om obișnuit): „*Vremea senină, nu contează dacă toridă ori geroasă, îl terorizează: «ger sub zero – toate, pentru păcatele noastre – și soare, pentru ale mele!» (scrisoarea din 29 martie 1912); sau «Pe aici, vremea e oribil de frumoasă. Senin! Uscat!! Praf!!! Soare!!!! Țipenie de nor nu se vede! Ne uscăm de tot!» (scrisoarea din 25 mai 1909); «soare și ger – foarte neplăcut lucru pentru mine» (scrisoarea din 23 ianuarie 1910)”*<sup>571</sup>, în locul căreia acesta tânjește după clar-obscurul cerului acoperit. Însă crescendoul influenței meteorologice asupra nervilor scriitorului atinge punctul culminant prin formularea de către acesta

<sup>569</sup> Marta Petreu, *Filosofia lui Caragiale*, Ediția a 2-a, revăzută și adăugită, Editura Polirom, Iași, 2012, p.215.

<sup>570</sup> *Ibid.*, p.215.

<sup>571</sup> *Ibid.*, p.214.

a unei solicitări către redacția *Opinii*, din Iași, de a introduce o rubrică zilnică despre vreme, care să conțină negreșit „*observațiuni meteorologice și notarea stării cerului – senin, ploaie, zăpadă, vânt, etc.*” (scrisoare către Steuerman-Rodion din 28-29 februarie 1908).<sup>572</sup>

Revenind la personaje, acestea, extrem de receptive la intensitatea și fluctuația fenomenelor meteo, ce acționează direct asupra organicului lor, trec prin stări alterate, care declanșează comportamente și limbaje aparte. Natura, eliberată de caracterul ei romantic sau liric, se impune acum indirect, însă inexorabil, prin forma pură a laturii sale meteorologice. Astfel, răcoarea (*Grand Hôtel «Victoria Română»*), instalată după o noapte toropitoare, căldura soarelui de primăvară, care irită nervii lui Leiba Zibal (*O făclie de Paște*), dogoarea (*Petițiune*), zăpușeala (*Căldură mare*), furtuna urmată de vreme frumoasă, care marchează ruptura și împăcarea a doi prieteni (*Lache și Mache*), vremea tot mai aspră (*Urgent*), gerul și ceața (*O blană rară*), zloata (*În vreme de război*), ploaia și ninsoarea (*O Cronică de Crăciun*), viforul (*La Hanul lui Mânjoală*), alături de ipostaze ale naturii care stârnesc sentimentul de destindere și admirație (*Ultima oră, Situațiunea*), extrag din imensa faună umană acele ființe atinse de povara meteorologicului, izolându-le într-o categorie aparte, în care fiecare organism reprezintă un ecou, o reflexie a sensibilității pulverizate a scriitorului.

Compensând lipsa de descriere a naturii, „văzduhul (cerul) interior” (Ioan Derșidan) al personajelor se prosternează, involuntar, în fața meteorologicului, care presând puternic asupra vieții lor organice, face să țâșnească comportamente, fapte și atitudini „*în forme enorme, monstruoase, catastrofale, naturaliste (meteorologice)*”<sup>573</sup> (ex. Leiba Zibal, Anghelache, Cănuță, Conu Leonida). Însă lațul condiționărilor sufocă și mai mult organicul personajelor, prin exercitarea unor puternice influențe de natură climatică, altitudinală sau care țin de relieful specific sau de momentele zilei și care descătușează deseori în interiorul acestora cantități de energie ce destabilizează mecanismul uman, producând suferință fizică și mentală. Peste toată această încrengătură de condiționări se instalează însă o supradeterminare care pecetluiește definitiv soarta eroilor - determinismul, care prin vocea eredității, trâmbițează și ilustrează principiul de bază al darwinismului - „natura nu face salturi”.

Pe lângă detracarea mecanismului uman, surplusul de energie dizlocată sub excitația diferitelor condiționări produce stări emotive deosebite, care declanșează cutremure și la nivelul limbajului, prin reliefaarea unor *crucișuri* lingvistice și

<sup>572</sup> *Ibid.*, p.214.

<sup>573</sup> Ioan Derșidan, *Nordul caragialian*, Editura Univers Enciclopedic, București, 2003, p.203.

atitudinale, ce alunecă în argou și eufemism: „Crucișul lingvistic caragialian sfârșește adesea în argou și eufemism, iar cel atitudinal în enorm și monstruos. Alături de spiritul critic, ele reprezintă forme de participare la dialog și lume, de definire socială și individuală. Parola viceversa, crucișă, este un echilibru, o salvare, speranță și proiecție. Codul și afectivitatea difuză a argourilor și eufemismelor corespund măgulirii și persiflării caragialiene”.<sup>574</sup> Interiorul limitelor acestor forme lingvistice topește și alte tipuri intermediare – pleonasm, oximoron, folosirea greșită a unor cuvinte, care dincolo de folosirea greșită a limbii, trădează la rândul lor stări excepționale: „Pe traseul dintre tăcere (jos) și încremenire extatică (sus), între argouri și eufemisme, întâlnim și alte frământări de limbă, oximoroni și pleonasm. Înainte de a fi efecte sau defecte de limbaj, ele provin din stări și din facultățile gândirii, extrem de dinamice și amestecate, până la accident și explozie (catastrofă)”<sup>575</sup>, care aglutinate într-un tot unitar, constituie nuanțe ale nordului caragialian (Ioan Derșidan).

Iubind „tot ce poartă accent apăsător” (P.Zarifopol), personalitatea „proteică” (M.Tomuș) a lui Caragiale caută cu înfrigurare ineditul manifestării lumii naturale, care inundă creația sa prin forma distorsionată și indirectă a meteorologicului, dar și a astronomiei, geografiei, sau chiar a electricității, magnetismului și a altor teorii desprinse din descoperirile științifice ale epocii.

#### V.6.2.1.2. Dilatarea spațiului și timpului

Venind în întâmpinarea noilor concepții literare prezentate în *Romanul experimental* (Zola), opera caragialiană cu tentă naturalistă reprezintă un experiment bazat pe observarea realității în permanentă devenire, a naturii cu toate elementele ei, dar mai ales, a scenei existenței umane. Având drept scop sondarea omului și confruntarea lui cu propriile responsabilități și tare ereditare, acest experiment științific împletește într-un întreg armonios descrierea fenomenelor, explicarea lor, deducerea lor unele din altele precum și înlănțuirea lor.

Însă pentru ca experimentul să fie dus la bun sfârșit, scriitorul trebuie să fixeze foarte bine încă de la început punctul de plecare al acestuia - *timpul* și *spațiul* în care va fi urmărit personajul. Aceste două elemente esențiale trasează principalele coordonate ale construcției naturaliste, o construcție care a zguduit din temelii vechile norme estetice. Nu mai avem de-a face aici cu timpul și spațiul mitice, legendare sau chiar transcendente aparținând tragediei clasice, unde

---

<sup>574</sup> *Ibid.*, p.205.

<sup>575</sup> *Ibid.*, p.201.



personajele reprezintă arhetipuri, imagini universale, modele concentrate ale esenței caracterului uman. În naturalism, personajul este foarte bine fixat în anumite coordonate, proiectat într-un timp și spațiu foarte bine definite. Văzând lumina zilei într-un secol zbuciumat – secolul al XIX-lea – și într-o societate care a depășit și abandonat epoca eroică și feudală, personajul naturalist este martorul și victima mării industrializări a țărilor occidentale și a ascensiunii burgheziei parvenite. În acest context, elementul revoluționar care a șocat poate cel mai mult din perspectiva spațiului acțiunii a fost inserarea spațiului urban, ca fundal al intrigilor complicate și împrumutat de la „romanul misterelor” care de fapt îl și lansase.

Astfel, personajul naturalist nu se mai mișcă într-un spațiu sacru, așa cum o făceau personajele clasice, ci într-un spațiu cât se poate de real, concret și material. Supunând viața și lumea materială unei observații și analize directe, lentila sau retina scriitorului reușește să surprindă și cea mai mică nuanță a realității.

Într-o atmosferă apăsătoare, în care lumina și întunericul luptă zilnic pentru a cuceri un teritoriu cât mai larg, personajul naturalist își duce la nesfârșit povara unei vieți mizere în marile orașe, printre care un loc de cinste îl ocupă Bucureștiul. Capitală pestriță și plină de forfotă, acesta ascunde în interiorul său localuri și locuri de pierzanie care constituie zone „de siguranță”, unde personajele se întâlnesc, discută, rezolvă probleme și își acordă un răgaz în goana zilnică pentru supraviețuire.

Harta locurilor din București prin care își poartă zilnic umbra personajele creațiilor naturaliste este atât de exactă, încât e suficient să închidem ochii și cu puțină imaginație am și pășit pe urmele acestora. Periplul nostru prin Bucureștiul nuvelor naturaliste începe pe strada Pacienții, nr. 13 - detaliu extrem de important pentru a nu ne rătăci cumva! - la reședința personajului principal, Lefter Popescu, din nuvela *Două loturi*. Personajele ne atrag irezistibil pe urmele lor, purtându-ne prin lumea localurilor mai mult sau mai puțin obscure, între care berăriile (în nuvelele *Două loturi* și *Inspețiune*), birturile, cafenelele, localurile de noapte (*Inspețiune*), concurează cu vestitul local „*Gambrinus*” (*Inspețiune*), pentru a atrage cât mai multe suflete obosite și dornice de a evada o clipă din vârtejul vieții.

Treziți din reverie și reveniți la realitate, părăsim cu greu lumea atât de vie a localurilor bucureștene pentru a ne continua plimbarea pe urmele personajelor, ajungând prin diferite locuri din capitală, cum ar fi palatul d-lui Psaridi, „mare proprietar”, după ce am urmărit-o pe doamna Cuțopolu trecând pe la Capșa, Teatrul Național și pe la patisierul *à la mode* (*O blană rară*), pe la bancher (*Două loturi*),

pe chei spre Piața Mare, prin Dobroteasa și chiar pe la morgă - un loc prin excelență naturalist - pentru a surprinde corpul neînsuflețit al lui Anghelache (*Inspecțiune*). Schița *Reportaj* ne prilejuiește un moment de apropiere extremă de naturalism prin redarea exactă a unui colț de capitală datorită unui periplu minuțios și detectivistic care îl asociază pe Caragiale până la confundare cu Zola: „Caracudi, fără a bănuî câtuși de puțin, ieși pe bulevard în Calea Victoriei. Un moment, se opri la fereastra unei prăvălii de galanterie; apoi, urmă înainte cu pas potolit. Ajungând în colțul stradei Nouă, se opri la Capșa, așezându-se afară la o mesuță. Eu stam în cloțul otelului de Boulevard. Vreo douăzeci de minute m-a ținut așa, el pe scaun și eu în picioare ... S-a sculat și a apucat spre palat. După el ... Dar, din nenorocire ... în dreptul lui Oteteleșeanu, la deschizătura largă a Pieței Teatrului, l-am pierdut din ochi în mulțime ... [...] iată-l pe omul meu că iese din prăvălia de specialitate a Reginei cu un pachetel în mână ... Și-a luat tutun! ... Apucă tot în sus spre palat ... După el ... Dar, trecând pe dinaintea tutungeriei, mi-arunc ochii să văd dacă nu e cineva acolo cu care să fi comunicat ... În prăvălie, nimeni, afară de vânzătoarea și impiegatul. Trecând pe la palat, Caracudi taie drumul, salută pe cineva de la fereastră și urmează domol înainte. Ajungând și eu în fața palatului, trag cu ochiul și văd la geam un tânăr ofițer de roșiori ... Caracudi își ia seama mai încoace de Episcopie; se întoarce în loc și pornește înapoi ... Mă ascunz repede într-un gang”.<sup>576</sup>

Neastâmpărul scriitorului ne poartă mai departe, dinspre centrul orașului spre periferie, unde în contrast cu bogăția și varietatea locurilor de interes din capitală, găsim mahalalele insalubre cu case infecte, care ascund suflete pustiite fizic și sufletește ce încearcă cu disperare să se sustragă mecanismului nimicitor al vieții mizere. Astfel, culoarea și veselie ce caracterizează zonele de agrement sunt suprimate cu repeziciune de negrul și griul posomorât al străzii Emancipării, din mahalaua Farfurișilor (*Două loturi*), unde descoperim universul sumbru al unei case țigănești : „Birja, trecând din greu prin noroi, se oprește în sfârșit în apropierea unei cocioabe de pământ, care șade singuratică într-un peș pe maidan. [...] În sălița luminată de pâlpâiala a câțiva tăciuni de pe vatră, miroase strașnic a carne cu prune: o țigancă bătrână pregătește de cină”<sup>577</sup>, „Odaia are două paturi, o masă, o laviță, un scaun și o sobiță de tuci. Pe amândouă paturile, stau grămezi de haine, încălțăminte, pălării, șaluri purtate, pe sub paturi și pe laviță fel

<sup>576</sup> I.L. Caragiale, *Reportaj*, în *Temă și variațiuni. Momente, schițe, amintiri*, Ediție îngrijită și prefață de Ion Vartic, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1988, p.111.

<sup>577</sup> *Idem*, *Două loturi*, în *Opere 3. Nuvele, povestiri, amintiri, versuri, parodii, varia*, Ediție critică de Al. Rosetti, Șerban Cioculescu și Liviu Călin, cu o introducere de Silviu Iosifescu, Editura pentru Literatură, București, 1965, p.116.

de fel de mărfuri de farfurărie și sticlărie...”<sup>578</sup>, sau de tăcerea și întunericul misterios în care este cufundată mahalaua Dobroteasa din nuvela *Inspecțiune*: „Mahalaua e cufundată în deplină tăcere; nici o mișcare alta decât pâlâiala rarelor becuri de gaz”.<sup>579</sup>

Oricât de tentantă și atrăgătoare ar fi nebunia de sunet și culoare ce caracterizează Bucureștiul, personajul naturalist tânjește după mai mult, creându-și un spațiu de desfășurare mult mai larg, prin evadarea spre alte zone urbane. Încetul cu încetul, tumultul capitalei se stinge și culoarea sa vie se estompează odată cu îndreptarea personajelor spre alte zări, spre alte locuri, acest lucru realizându-se cu ajutorul *trenului*, element introdus de curentul realist și devenit cadru și martor al scenelor realist-naturaliste. Acest element, lansat de la naturaliștii francezi care îi atribuiau aproape proporții de personaj, este introdus de Caragiale în schița *Bubico*, constituind un spațiu nou, original, pentru manifestarea și evoluția tendințelor nevricoase ale personajului. Aceeași schiță ne prilejuiește vizitarea altor zone de pe harta locațiilor punctate de personajele nuvelor, cum ar fi Crivina, Podul Prahovii și, în final, Ploiești.

Însă tăcerea și liniștea care pun stăpânire odată cu îndepărtarea de București sunt doar temporare, căci un alt spațiu fascinant atrage irezistibil personajele noastre. Profund însetate de lumină și sunet, acestea se îndreaptă magnetic spre frumosul târg al Ieșilor, care prilejuiește la rândul său trecerea în revistă a unor locuri de pierzanie, dar paradoxal, pentru unii chiar de speranță. Un astfel de loc este și hanul *Café Chantant*, menționat la loc de cinste atât în nuvela *Păcat*, cât și în *O făclie de Paște*: „Într-un târg așa mare, noaptea e zgomot și lumină, nu întunerec și tăcere ca în valea singuratică a Podenilor. E un han în Ieși - acolo în colț, ce loc bun pentru o dugheană! – un han unde toată noaptea cântă fetele la *café-chantant*. Ce viață zgomotoasă și veselă!”<sup>580</sup>

Galeria de orașe alese drept cadru pentru desfășurarea dramelor naturaliste este completată în nuvela *Păcat* cu un oraș reședință de județ – al cărui nume nu-l cunoaștem! - dar unde la loc de cinste se află un local cu prostituate, pur cadru naturalist: „În piață, vătășelul știe sigur că Mitu Boierul a intrat adineaori cu mai mulți ofițeri și funcționari la *cafeneaua din colț*, unde « cântă fetele teatru ».

<sup>578</sup> *Ibid.*, p.116.

<sup>579</sup> I.L.Caragiale, *Inspecțiune*, în *Temă și variațiuni. Momente, schițe, amintiri*, Ediție îngrijită și prefată de Ion Vartic, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1988, p.222.

<sup>580</sup> *Idem*, *O făclie de Paște*, în *Opere 3. Nuvele, povestiri, amintiri, versuri, parodii, varia*, Ediție critică de Al.Rosetti, Șerban Cioculescu și Liviu Călin, cu o introducere de Silviu Iosifescu, Editura pentru Literatură, București, 1965, p.31.

*A făcut o nemaipomenită senzație popa intrând cu figura lui sperioasă în localul muzelor profane. [ ... ] Atunci s-a pornit un hohot, aplauze, tropăituri, șuiere, răcnete:*

*« Bravo, popa! Bis, popa! » - Infernal! o menajerie care arde... »*.<sup>581</sup>

Nuvela *Grand Hotel „Victoria Română”* ne aduce mai aproape de orașul natal al personajului-scriitor, dezvăluindu-ne de această dată o altă „față” a zonei urbane - orașul învăluit în întuneric, care scoate la iveală obscurul, ascunsul, descătușând forțele întunericului, lumea „subterană”, plăcerile și impulsurile ascunse. Reîntoarcerea scriitorului în orașul natal și necesitatea înnoptării la „marele” *Grand Hotel „Victoria Română”* prilejuiește redarea unei imagini extrem de precise a localității, până la a produce cititorului senzația că i se oferă un ghid turistic pentru a putea porni pe urmele personajului nostru fără teama de a se rătăci. Astfel, ulițe lugubre și triste, mirosind a „scăpătate și păcăgînire”<sup>582</sup>, birturi infecte, berării și restaurante pline până la refuz de clienți, cafenele dezolante, toate gravitează în jurul aceluiași element principal – „marele” *Grand Hotel Victoria Română*: „Otelul meu are două caturi. Jos e la mijloc gangul, de o parte «Restaurant et Berărie», de alta «Cafenea et Confiserie». Dinaintea „confiseriei” sunt așezate mese și scaune până în mijlocul stradei; aci se strânge seara societatea aleasă”<sup>583</sup>, „[...] Numărul 9 – Odaia mea ... E o căldură năbușitoare înăuntru și miroase a vopsea cu terebentină proaspătă ... Să deschiz ... Ferestrele dau în uliță. În față e o răspântie. În fund se vede foișorul de foc dasupra casei orașului. Pe sub ferestre trece strada „Independenței”, care la dreapta dă în strada „Regală”, strada principală din fața otelului”<sup>584</sup>, sau „Ulițele din dosul «Victoriei Române» au rămas cum le știam odinioară. În cele două colțuri ale răspântiei din față, este de o parte un birt și de alta o cafenea mică. De la fereastra mea văd bine ce se petrece peste drum”<sup>585</sup>.

Opoziția netă metropolă - provincie, care trădează desconsiderarea celei din urmă și asocierea sa cu zonele suburbane: „Ce glodăraie și colbăraie! ... Ce abdomene de copii malarici! și se joacă și râd - cam trist, dat tot râd! ... Ce grav municipalul care ține ordinea la fântâna din piața gării, unde se-mbulzesc multe vite însetate! ... Ce jigăraie de câini costelivi cu ochii rătăciți și coada-ncârligată

<sup>581</sup> *Idem, Păcat*, în *Opere 3. Nuvele, povestiri, amintiri, versuri, parodii, varia*, Ediție critică de Al. Rosetti, Șerban Cioculescu și Liviu Călin, cu o introducere de Silviu Iosifescu, Editura pentru Literatură, București, 1965, p.54.

<sup>582</sup> *Idem, Grand Hôtel „Victoria Română”*, în *Temă și variațiuni. Momente, schițe, amintiri*, Ediție îngrijită și prefată de Ion Vartic, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1988, p.57.

<sup>583</sup> *Ibid.*, p.57.

<sup>584</sup> *Ibid.*, p.58.

<sup>585</sup> *Ibid.*, p.58.

înspre pântece, furnizori ai amicului meu doctorul Lebel”<sup>586</sup> este și mai mult întărită de descrierea unor târgușoare de provincie - cum ar fi Pașcaniul -, sub asediul unor fenomene naturale ce îi conferă dimensiuni cvasi-apocaliptice: „Piețele, ogrăzile, locurile virane sunt mări și lacuri; ulițele, fluviuri și niagare ... Caii înoată, birjele plutesc; tramvaiele par niște vapoare de curse intraurbane, ca la Hamburg”<sup>587</sup>.

Ochiul agil al scriitorului nu se limitează la spațiul urban, în permanentă dezvoltare odată cu marile transformări economico-sociale ale sfârșitului de secol al XIX-lea, ci pătrunde și în intimitatea lumii și a vieții rurale, pentru a redescoperi farmecul acesteia, dar și pentru a evada din tumultul vieții urbane. Osteniți de diversitatea noutăților cu care ne-au îmbiat marile orașe, ne îndepărtăm acum cu adevărat de toate acestea, marcând pe harta noastră cu rapiditate localități de o importanță mai mică, cum ar fi Turnu-Măgurele, Plevna, pădurea de la Corbeni (Năpasta), pădurea Dobrenilor, Dărmănești (*În vreme de război*), Dobreni (*Păcat*), Schitul-Mărului (*O reparație*), pentru a ne opri în final la Podeni (*O făclie de Paște*, *În vreme de război*), în aparență oază de liniște, care pare să protejeze personajele de forțele răului și să redea oricărui suflet rătăcit echilibrul sufletesc: „Valea Podenilor este o văgăună închisă din patru părți de dealuri păduroase. În partea despre miazăzi, mai cufundată, se adună, din șipotele ce izvorăsc de sub dealuri, niște băltaie adânci, deasupra cărora se ridică ca niște perii stușișuri de rogoz. Între partea băltoasă și partea mai ridicată despre miazănoapte, în mijlocul văii, stă hanul lui Leiba: e o clădire veche de piatră, sănătoasă ca o mică cetățuie; deși terenul e mlăștinos, hanul are zidurile și beciurile bine uscate”<sup>588</sup>.

Unitatea de spațiu atât de dragă clasicismului este ignorată de curentul naturalist, care în cadrul aceleași opere literare, poartă personajele într-un ritm alert printr-un mozaic de spații urbane și rurale, prilej de a face cunoștință cu aceste locuri, pentru a le descoperi farmecul și misterul. Traectoria pe care o urmează personajele din nuvelele caragialiene - în nord, spre Iași și Pașcani, în sud, spre Ploiești sau gravitând în interiorul și în jurul Bucureștilor – trădează o neliniște profundă, dar și dorința irezistibilă de a descoperi locuri și oameni noi, de a experimenta lucruri neîncercate, ecou al noilor tendințe ale sfârșitului de secol al XIX-lea.

<sup>586</sup> I.L.Caragiale, *Monopol*, în *Temă și variațiuni. Momente, schițe, amintiri*, Ediție îngrijită și prefată de Ion Vartic, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1988, p.288.

<sup>587</sup> *Ibid.*, p.289.

<sup>588</sup> I.L.Caragiale, *O făclie de Paște*, în *Opere 3. Nuvele, povestiri, amintiri, versuri, parodii, varia*, Ediție critică de Al.Rosetti, Șerban Cioculescu și Liviu Călin, cu o introducere de Silviu Iosifescu, Editura pentru Literatură, București, 1965, p.31.



Alături de spațiu, timpul constituie o altă dimensiune care sfidând regulile clasice, se dilată, se contractă, ademenind personajele în ascunzișurile lor tainice, accentuându-le temerile, obsesiile sau suferința interioară și ajutând în final la accentuarea tușelor naturaliste. Clipe sau ani, zile sau nopți, toate aceste dimensiuni temporale se împletesc într-o curgere mai mult sau mai puțin lină, acutizând sau reducând tensiunea interioară a personajelor.

Astfel, acțiunea nuvelei *Păcat* se deschide cu ani în urmă, în momentul în care Niță era doar un fecior, gata de plecare spre seminarul teologic. Curgerea lină a timpului încremenește brusc la trei ani după ce acesta își începuse studiile de teologie la București, când cunoaște o doamnă din înalta societate cu care Niță începe o relație care îi va bulversa întreaga existență. Acest moment-cheie al acțiunii, încununat cu nopți întregi de pasiune și plăcere trupească, atinge punctul culminant odată cu întreruperea relației și moartea iubitei, evenimente urmate de luni întregi de boală pentru Niță. Timpul o ia din nou din loc, în vreme ce durerea se estompează și uitarea pune stăpânire pe personaje. Însă acțiunea traversează iarăși anii, prezentându-ni-l pe Niță om matur, căsătorit și în postura de stâlp al comunității din Dobreni, unde este preot. Ritmul constant al curgerii timpului se reduce simțitor, oprindu-se parcă pentru un răgaz cu ocazia târgului anual de la Iași, unde Niță descoperă un copil cerșetor, care se dovedește a fi rezultatul nopților de pasiune din timpul studiilor sale teologice. Evenimentul este urmat de un alt salt temporal, căci în ultima parte a nuvelei îl găsim pe Mitu – copilul cerșetor – schimbat total, maturizat și devenit de 6 luni învățător la Dobreni. În acest punct, timpul încremenește încă o dată, aducând sub lupă ultimele zile din viața familiei lui Niță, când acesta află de relația incestuoasă dintre cei doi copii ai săi și într-un acces de furie, îi ucide pe aceștia, iar apoi se sinucide.

Acțiune întinsă pe o perioadă de mai mulți ani găsim și în nuvela *În vreme de război*, unde aflăm de la început vestea prinderii cetei de tâlhari care teroriza localitatea Dobreni și pădurea dimprejurul acesteia, precum și secretul popii care se dovedește a fi șeful bandei. Neastâmpărul inteligenței extraordinare a marelui Caragiale stimulează în permanență cititorul, introducând în text elemente subtile care trebuiesc descifrate, punându-l astfel pe cititor la încercare, la trudă intelectuală, căci ar fi prea ușor ca acesta să primească totul de-a gata. Dacă vrea să fie bine informat, acesta trebuie să-și deschidă bine ochii și mintea, să gândească, să facă calcule și să refacă mozaicul ale cărui elemente sunt împrăștiate de autor în

întreg textul. În această nuvelă, golul temporal care precede următorul eveniment important este marcat de parastasul de 9 zile al mamei popii – tâlhar înrolat acum în armată, care are loc cândva la începutul lunii decembrie al unui an la fel de necunoscut. Însă, un alt detaliu ne vine în ajutor, și anume faptul că hangiul Stavrache, fratele popii, primește o scrisoare în care i se aduce la cunoștință moartea fratelui, exact cu 3 zile înainte de luarea Plevnei – adică, dacă ar fi să verificăm într-o carte de istorie, prin anul 1877. Călătorim mai departe în timp, oprindu-ne la 5 ani după încheierea războiului (subînțelegem că este vorba de războiul ruso-turc desfășurat între 1877-1878!), adică prin jurul anului 1883, când timp de câteva zile obsesia întoarcerii fratelui sporește neîncetat în sufletul lui Stavrache, atingând dimensiuni paroxistice în momentul apariției cu adevărat a fratelui crezut dispărut pe vecie.

Pe parcursul mai multor ani se desfășoară și acțiunea nuvelei *Năpasta*, unde la 9 ani după moartea soțului său și căsătoria cu asasinul care a comis crima, o găsim pe Anca aflată tot mai mult sub presiunea setei de a afla adevărul și de a face dreptate.

Timpul acțiunii creațiilor naturaliste caragialiene se reduce ușor în *Două loturi*, unde un alt detaliu ne este vârat subtil în text, și anume faptul că ne aflăm la început de secol (având în vedere cerințele curentului realist-naturalist în legătură cu timpul acțiunii, bănuim că este vorba de începutul secolului 20). Acțiunea se desfășoară pe parcursul a câtorva zile și nopți de căutări febrile ale biletelor de loterie, în care urmărim pas cu pas și aproape oră cu oră etapele căutării însoțite de creșterea tensiunii interioare a personajului Lefter Popescu; îl urmărim astfel pe Lefter Popescu seara în berărie, noaptea prin mahalale, dimineața la țișăncile bănuite, la 7:30 acasă, la 8:05 la minister, iar după 10 minute de la demisie îl găsim la caserie, unde realizează cruntul adevăr.

La fel se întâmplă și în nuvela *Inspecțiune*, unde curgerea acțiunii este urmărită cu aceeași exactitate de cronometru. Cititorul este atras pe urmele pașilor lui Anghelache pe timpul unei întregi zile, apoi la 1 noaptea, dimineața la ora 7, la ora 11, apoi 11:30, după prânz, la ora 13 și în final la 6 seara, când îl întâlnim pe acesta pentru ultima dată... la morgă. Un indiciu temporal important zace ascuns în această schiță, și anume menționarea în text a unui „*pol de aur românesc din '70*”, care sugerează faptul că acțiunea se desfășoară după anul 1870.

Dimensiunea temporală se reduce, am putea spune, aproape la limită, odată cu nuvela *O făclie de Paște*, când acțiunea se desfășoară gradat pe parcursul unei zile – în Sâmbăta Paștelui - în paralel cu amplificarea senzației de teamă în sufletul hangiului Leiba Zibal. Etapele evoluției sufletești a personajului sunt marcate și

dublate de traiectoria astrului ceresc de primăvară, care este în plină strălucire iar apoi în descendență până la a apune total. Punctul culminant este atins la miezul Noptii de Înviere, pentru a se detensiona complet odată cu mijirea zorilor.

Timpul acțiunii se restrânge și mai mult în nuvela *Grand Hotel „Victoria Română”*, unde asistăm la evoluția sufletească a personajului-autor pe parcursul unei nopți întregi, cu marcarea exactă a momentelor sale principale: sosirea în orașul natal pe înserate, culcarea la ora 22, trezirea la ora 2 (datorată evenimentului neplăcut cu câinele fără stăpân) și părăsirea în grabă a hotelului la ora 4, odată cu apariția Luceafărului.

Același model temporal este aplicat și în schița *Bubico*, unde debutul acțiunii este punctat cu foarte mare exactitate: „*Nouă ceasuri și nouă minute... Peste șase minute pleacă trenul. Un minut încă și se-nchide casa*”<sup>589</sup>, pentru a descrie apoi fiecare detaliu care sporește tensiunea interioară a călătorului nevrinos pe tot parcursul nopții, în timpul călătoriei cu trenul de la București la Ploiești.

#### V.6.2.1.3. Tipologia personajului naturalist

Purtând amprenta unei societăți în care știința, progresul și banii par să dirijeze totul, ființa umană se detașează net de imaginea idealistă a omului, așa cum era ea schițată de curentele artistice anterioare.

Pornind de la analiza vieții sociale, scriitorii naturaliști pun în lumină noi tipuri de personaje, private de puterea și libertatea care caracterizau eroii romanului tradițional. Nu mai avem de-a face aici cu eroinele și eroii tragediei clasice, ruși total de realitatea cotidiană și de orice atingere exterioară și care evoluează într-un cadru purificat, ideal pentru exprimarea pasiunilor lor. Este momentul când se renunță la separarea stilurilor și când o întreagă pătură marginalizată a societății accede la reprezentare. În consecință, personajele ideale, schițate de curentele anterioare, care evoluau parcă într-o lume superioară, de poveste sau legendă, lasă loc omului din popor, ce poartă puternic în el amprenta tuturor factorilor care l-au determinat.

Transpunând același contrast centru - periferie, metropolă - provincie, la Caragiale revendicarea „dreptului la cetate”, de către straturile sociale defavorizate, se face auzită atât prin glasul locuitorilor mahalalelor sau periferiilor - ființe indolente, elementare și violente -, cât și prin intermediul hangiiilor, demni reprezentanți ai zonelor rurale, bântuiți însă de demoni interiori greu de stăpânit.

---

<sup>589</sup> I.L. Caragiale, *Bubico*, în *Temă și variațiuni. Momente, schițe, amintiri*, Ediție îngrijită și prefată de Ion Vartic, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1988, p.269.



Astfel, din vasta galerie a universurilor sociale abordate de scriitorii naturaliști, Caragiale ne introduce în lumea închisă, rece și rutinantă a funcționarilor și impiegaților (Lefter Popescu, Anghelache), pentru a păși apoi în lumea puțin mai relaxată a preoților (Iancu, Niță) și a învățătorilor (Mitu) și pentru a coborî în final în universul obscur al unor categorii defavorizate și decăzute, cum sunt cerșetorii (Mitu în copilărie), măturătorii (în *Grand Hotel* „Victoria Română”), slugile (Gheorghe), ocnașii (Ion) sau ȣigani (Ȧca). Și dacă spuneam că universul caragialian este în expansiune, nu se putea ca scriitorul să nu abordeze și portretul călătorului (în *Bubico* și *Grand Hotel* „Victoria Română”) sau să depășească granițele Bucureștilor fără a surprinde chipul hangiului, tulburat de o dramă interioară (Leiba Zibal, Stavache, Anca, Dragomir).

Întocmai ca și curentele literare anterioare, naturalismul pune în lumină ființa umană în complexitatea sa impresionantă, dar într-un mod cu totul nou și diferit. Înainte, omul era considerat în esența sa pură, total diferit de o brută prin rațiune și voință. Pozând drept stăpân în mijlocul lumii înconjurătoare, omul se detașa net de natura exterioară, uneori chiar opunându-se acesteia: ea reprezenta materia, omul spiritul, ea nu avea dreptul decât la o simplă descriere, dar el - ca o ființă morală - era îndreptățit la un portret. În secolul al XIX-lea, naturalismul scoate în evidență doar partea fizică a omului, care este redus la nivelul ființelor inferioare, la o piesă din miile din ansamblul care constituie lumea, un detaliu destul de important al adevărului, al marelui tot. Integrat în pictura nemărginită a universului, portretul său nu poate constitui decât o mică descriere, care să fie parte integrantă a marii creații universale.

Pentru a înțelege cât mai bine schimbarea pe care a adus-o curentul naturalist în ceea ce privește schițarea portretelor, trebuie să ne raportăm din nou la arta clasică. Scopul artei clasice era redarea fizionomiei sufletului și nu evidențierea unei persoane prin anumite trăsături fizice. Arta, încercând să compenseze duritatea realității, trata omul cu blândețe prin prisma spiritului său pur, scutindu-l de semnalele fiziologicului, de presiunea unor gesturi lipsite de noblețe ca și cel de a mânca, a bea, a dormi, umilința de a resimți o indispoziție, tulburarea sau chiar plăcerea de a simți o stare de bine fizică. Din punctul de vedere al portretisticii, sfârșitul secolului al XIX-lea este martorul revanșei corpului care furnizează indicații de necontestat despre suflet. Astfel, naturalismul creionează portrete care arată ca niște fotografii neretușate ce prezintă, în detrimentul fizionomiei morale, satisfacerea progresivă a pulsației cărnii și împovărarea cu greutatea anilor. Aceste portrete apropie prin asemănările organismului și chiar unesc într-un gen de frăție josnică ființele cele mai puțin asemănătoare spiritual. Astfel, trăsături frumoase sau

dizgrațioase, toate își aduc aportul la redarea cu o cât mai mare fidelitate a portretelor personajelor, pentru o mai bună înțelegere a evoluției acestora în plan uman sau social.

În nuvela *Păcat*, flăcăul Niță ne este prezentat ca „*un băietan voinic - barba de-abia-i mijește, și sub căciula de oaie părul creț și des ... și niște ochi blânzi - și mintos tânăr*”.<sup>590</sup>

Frumusețea feminină, prăbușită de pe soclul pe care o urcaseră reprezentanții curentelor anterioare, este prezentă la rândul ei sub o formă sau alta în scrierile caragialiene cu tentă naturalistă, prin portretul iubitei din tinerețe a lui Niță (*Păcat*): „*Era o arătare din altă lume – mai dulce, mai bună... fericită! Zâmbea cu același zâmbet neuitat, în care se amesteca multă blândețe cu multă patimă, atâta inteligență limpede cu atâta oarbă pornire*”<sup>591</sup> sau portretul fizic al Madamei Popescu (*Două loturi*): „*o damă naltă, subțirică, frumoasă, oacheșe [...], care are o aluniță cu păr dasupra sprâncenii din stânga și se poartă legată la cap cu roșu*”.<sup>592</sup>

Însă portretele care evidențiază frumusețea feminină sunt doar o excepție în scrierile naturaliste, căci slujenția nu iartă nici măcar personajele feminine în cadrul acestui curent: „*[...] o slujnică urâtă și lălâie, răgind ca o bestie, cu nasul și gura pline de sânge...*”<sup>593</sup>, sau „*o damă mititică și uscată, cu capul plin de funde de hârtie, fierbând și spumegând, cu un clește de sobă în mână...*”<sup>594</sup>

Caracterul urât al lui Gheorghe (*O făclie de Paște*) - „*om prea brutal și prea ursuz...suduia mereu și mormăia singur prin ogradă. Era o slugă rea, leneș și obraznic... și fura*”<sup>595</sup> - stimulează imaginația hangiului Leiba Zibal care îl visează în postura de deținut ce înspăimântă lumea prin înfățișarea și violența sa: „*[...] un nebun furios pe care-l țin câte doi oameni de fiecare parte, pumnii i sunt strânși legați unul peste altul cu o curea tare. E un om cu o cherestea uriașă: un cap ca de taur, părul negru, des, barba și mustățile aspre și împâslite. Prin*

<sup>590</sup> I.L.Caragiale, *Păcat*, în *Opere 3. Nuvele, povestiri, amintiri, versuri, parodii, varia*, Ediție critică de Al.Rosetti, Șerban Cioculescu și Liviu Călin, cu o introducere de Silviu Iosifescu, Editura pentru Literatură, București, 1965, p.48.

<sup>591</sup> *Ibid.*, p.64.

<sup>592</sup> I.L.Caragiale, *Două loturi*, în *Opere 3. Nuvele, povestiri, amintiri, versuri, parodii, varia*, Ediție critică de Al.Rosetti, Șerban Cioculescu și Liviu Călin, cu o introducere de Silviu Iosifescu, Editura pentru Literatură, București, 1965, p.117.

<sup>593</sup> *Idem*, *Păcat*, în *Opere 3. Nuvele, povestiri, amintiri, versuri, parodii, varia*, Ediție critică de Al.Rosetti, Șerban Cioculescu și Liviu Călin, cu o introducere de Silviu Iosifescu, Editura pentru Literatură, București, 1965, p.63.

<sup>594</sup> *Ibid.*, p.63.

<sup>595</sup> I.L.Caragiale, *O făclie de Paște*, în *Opere 3. Nuvele, povestiri, amintiri, versuri, parodii, varia*, Ediție critică de Al.Rosetti, Șerban Cioculescu și Liviu Călin, cu o introducere de Silviu Iosifescu, Editura pentru Literatură, București, 1965, p.30.

*cămașa-i, sfâșiată de luptă, se vede pieptul lat, acoperit ca și capul de un stuf de păr. E cu picioarele goale; gura i-e plină de sânge, și stupește mereu firele pe care le-a smuls cu dinții din barba jidanului”*.<sup>596</sup>

Tortura sufletească naște monștri și în mintea hangiuului Stavrance, care sub tensiunea fricii de a nu se întoarce fratele său, îl visează pe acesta în nenumărate chipuri în ipostaza de ocnaș: „*Stins de oboseală, bolnav, cu fața hiravă și cu ochii-n fundul capului ca în clipa morții, ocnașul era-mbrăcat în haina vărgată de la ocna, de unde scăpase, ca prin minune, pilindu-și lanțurile*.

*Umblase prin codri nemâncat; trecuse prăpăstii; haina și nădragii îi erau numai zdrențe: opincile sfâșiate; palmele și tălpile picioarelor și gleznele pline de sânge”*.<sup>597</sup>

Copiii sunt și ei reprezentați în nuvelele caragialiene prin chipul inocent al feteiței din *În vreme de război*: „*Vântul de-afară duhnește pe ușă aruncând înăuntru o feteiță foarte rebegită. Copila de-abia poate vorbi; falcile i sunt înțepenite de frig, deși, pe potrivă de copil sărac, e destul de bine îmbrăcată: are peste cămășuță minteanul lui tată-său; pe picioarele goale niște cizmulițe vechi ale mă-sii, și pe cap un testemel”*<sup>598</sup>, prin figura amuzantă a cerșetorului Mitu, copilul nelegitim al lui Niță: „*Un copil de vreo opt-nouă ani, zdrențeros și murdar, cu picioarele goale, îmbrăcat în haine nepotrivite – un gheroc mare, a cărui talie îi vine până la glezne, în cap cu un cilindru turtit – face caraghiozlăcuri*.

*Este un mititel măscărici foarte destrăbălat – jigărit, sfrejit și galben; pulpele-i uscate care se văd prin sfâșiitura nădragilor sunt pline de jupuituri. Așa de prăpădit, este totuși foarte îndrăzneț. Fumează o țigară lungă, se strâmbă-ntr-un chip straniu, păcălește și-înjură pe boieri chemându-i dupe porecla știută. Începe să cânte un cântec rușinos jucând ciamparalele, făcând gesturi și mișcări neiertate...”*<sup>599</sup>, „*Nu-i puțină greutate să aduci la o stare cuviincioasă un așa gunoi de copil. Tot trupul i-era numai jupuieli și bube din pricina scărpinăturilor și necurăteniei. Câte lăuturi, câte leșii și alifii au trebuit ca să ridice treptat de pe ființa părăsită coaja în care o înveliseră atâția ani de mizerie!”*<sup>600</sup>, „*Dormea pe pământul gol, bolnav și îmbătat, cu trupul fript din creștet până în tălpi de*

<sup>596</sup> *Ibid.*, p.32.

<sup>597</sup> I.L.Caragiale, *În vreme de război*, în *Opere 3. Nuvele, povestiri, amintiri, versuri, parodii, varia*, Ediție critică de Al.Rosetti, Șerban Cioculescu și Liviu Călin, cu o introducere de Silvan Iosifescu, Editura pentru Literatură, București, 1965, p.375.

<sup>598</sup> *Ibid.*, p.378.

<sup>599</sup> I.L.Caragiale, *Păcat*, în *Opere 3. Nuvele, povestiri, amintiri, versuri, parodii, varia*, Ediție critică de Al.Rosetti, Șerban Cioculescu și Liviu Călin, cu o introducere de Silvan Iosifescu, Editura pentru Literatură, București, 1965, p.53.

<sup>600</sup> *Ibid.*, p.55.

*pecingine murdară, cu inima smintită de ticăloșie...*”<sup>601</sup>, sau prin personalitatea sadică a Ilenei, fiica aceluiași Niță, ale cărei trăsături negative se accentuează odată cu trecerea timpului, dar mai ales prin contrast cu portretul blajin al soțului ei: „*E un om de treabă ginerele; dar e slab de înger... urât și moale de genunchi... vorbește peltic... pricepe greu... Bun om, cumsecade... dar nu e ce-ar fi să fie – mai ales pentru astfel de femeie, alt bărbat trebuia*”<sup>602</sup>

Tentative de portretizare colectivă a unor grupuri de personaje - atât de drage naturaliștilor - există și la Caragiale, prin imaginea înspăimântătoare a cetii de tâlhari din nuvela *În vreme de război*, care terorizase întreg ținutul Dobrenilor: „*Doi ani de zile, vreo câțiva voinici, spoiți cu cărbuni pe ochi, foarte-ndrăzneți și foarte cruzi, băgaseră spaima în trei hotare. Întâi începuseră cu hoție de cai; apoi, o călcare, două cu cazne; pe urmă omoruri*”<sup>603</sup>

Din dorința de a respecta canoanele naturaliste și de a reproduce realitatea cu fidelitatea unui instrument de precizie pentru a înțelege cât mai bine elementul care dă viață acestei realități – omul, scriitorul este preocupat de fixarea identității personajelor, readucând încă o dată în actualitate eterna întrebare a omenirii: „Cine sunt eu?”. Astfel, fiecare personaj este „descusut” până la cel mai mic aspect al identității sale, pentru ca mai apoi să fie cu grijă plasat în mecanismul complex al vieții sociale, căci tipul uman creionat de Caragiale își reclamă mai mult natura socială decât cea psihologică. Sondarea identității s-a îndepărtat total de misterul sau reticența cu care se producea aceasta în alte curente. Omul realist-naturalist este rodul unei *supradeterminări* (Rodica Ștefan) sau determinări complexe, al îngemănării mai multor componente - ereditate, mediu natural și social, meserie, educație, etc. - și nu produsul unei relații misterioase cu un destin absurd și neiertător.

Pentru a-și ancora cât mai bine personajele în realitate, Caragiale creionează cu multă migală originea acestora, ca pentru a pregăti cititorul în legătură cu reacțiile și traiectoria acestor personaje. În nuvela *O făclie de Paște*, digresiunile prezentând trecutul lui Leiba Zibal și evenimentul care a declanșat senzația de teamă în sufletul său pregătesc lanțul de evenimente care vor schimba definitiv viața hangiolului: „*Precupeț, vânzător de mărunțișuri, samsar, câteodată și mai rău poate, telal de straie vechi, apoi croitor și ștergător de pete într-o ulicioară tristă din Iași – toate le încercase după accidentul care-l făcuse să-și piarză locul de*

---

<sup>601</sup> *Ibid.*, p.57.

<sup>602</sup> *Ibid.*, p.59.

<sup>603</sup> I.L.Caragiale, *În vreme de război*, în *Opere 3. Nuvele, povestiri, amintiri, versuri, parodii, varia*, Ediție critică de Al.Rosetti, Șerban Cioculescu și Liviu Călin, cu o introducere de Silviu Iosifescu, Editura pentru Literatură, București, 1965, p.369.

băiat într-o mare dugheană de vinațuri. Doi hamali coborâseră în beci un boloboc sub privigherea băiatului Zibal. O neînțelegere se ivi între dânșii la împărțea la câștigului. Unul din ei luă un crâmpei de lemn ce-l găsi la-ndemână și lovi în frunte pe tovarășul său, care căzu amețit și plin de sânge la pământ.

[ ... ] Are strânsă o avere bunicică în bani și vinațuri bine îngrijite, o marfă care totdeauna face parale. De sărăcie a scăpat Leiba, dar sunt toți bolnavi, și el și femeia și copilul – frigurile de baltă”.<sup>604</sup>

Originea copilului cerșetor din nuvela *Păcat* este la rândul său de importanță majoră în zugrăvirea evenimentelor ce vor urma, în ciuda aglomerării de elemente profund schematizate care compun descrierea acesteia: „E un copil de familie bună. – O văduvă a unui boier nebun. – Înamorată cu un băiat de la țară, un seminarist. – Însărcinată. – Rușinea lumii. – Merge să nască la moșie. – Moartă din facere. – Copilul e aruncat: crește la o țărancă bătrână care moare ș-aceea și el rămâne pe drumuri. – Aci în oraș e pripășit de vreo șase luni: a venit să cerșească și, fiind drăcos de fel, din jucărie-n jucărie a ajuns în halul ăsta. – O fată bolnavă, fugită de la școală prin străinătăți, ajunsă rău pe-acolo; găsită pe urmă de epitropi și-ntoarsă în București; aci fuge cu un ofițer, de la ofițer pleacă cu altul. – Cu băiatul a vrut să-și facă pomană un cizmar: l-a luat ucenic: aș! pungașului nu-i ardea de lucru – soi rău! învățat să ceară, să fumeze și să bea. Meșterul l-a bătut odată părintește; neprocopsitul a fugit, și de atunci trăiește așa: spune obrăznicii, măscări, caraghiozități, și capătă și el o bucată de pâine; se-nțolește de la unul ș-altul de pomană, și doarme Dumnezeu știe unde-l ajunge oboseala. – Istoria asta de-aminteri tot orașul o știe; de-aia-l și cheamă «Mitu Boierul»”.<sup>605</sup>

Din mănunchiul de elemente care-și pun amprenta asupra personajelor naturaliste, Caragiale abordează cu mare grijă influența eredității în nuvela *Păcat*, dezvoltându-ne povestea tristă a iubitei din tinerețe a lui Niță și a familiei acesteia: „Ea însă avea mai multe de spus, și povestea ei era destul de tristă. Cinci ani de viață cu un om istovit, apoi nebun și paralytic; în urmă, văduvă, cu un copil bolnav și capiu – o fetiță, care roade și mănâncă lucrurile din casă și care trebuie păzită foarte de aproape să nu dea foc. Interese mari... o avere colosală... consiliu de familie... soacră și cumnați – niște creaturi aspre și brutale, care fac împrejurii o

<sup>604</sup> I.L.Caragiale, *O făclie de Paște*, în *Opere 3. Nuvele, povestiri, amintiri, versuri, parodii, varia*, Ediție critică de Al.Rosetti, Șerban Cioculescu și Liviu Călin, cu o introducere de Silviu Iosifescu, Editura pentru Literatură, București, 1965, p.29.

<sup>605</sup> *Idem*, *Păcat*, în *Opere 3. Nuvele, povestiri, amintiri, versuri, parodii, varia*, Ediție critică de Al.Rosetti, Șerban Cioculescu și Liviu Călin, cu o introducere de Silviu Iosifescu, Editura pentru Literatură, București, 1965, p.54.

*poliție dezgustătoare*”<sup>606</sup>, sau povestea îngrijorătoare a lui Cuțiteiu, care creează un precedent în ceea ce privește legătura de dragoste interzisă dintre doi tineri din aceeași familie.

Originea, ereditatea și structura interioară a personajelor nu sunt singurele care acaparează o parte cât mai mare din ființa umană, ele fiind în permanentă competiție cu mediul social și geografic în care eroii își duc existența. Dacă mediul social își pune amprenta pe termen lung asupra ființei umane, clima, temperaturile extreme, altitudinea, relieful, momentele zilei, cu care interacționează strâns eroii, alterează temporar stările și comportamentul acestora, împingându-i în ghearele unor trăiri și reacții neobișnuite, ce forțează la maxim limitele organicului (ex. Leiba Zibal): „*Conservatorismului munteanului i se adaugă în general suspiciunea lui față de străini, o extremă susceptibilitate, superstiția, un puternic sentiment religios și o dragoste intensă pentru cămin și familie. Lupta aspră a vieții l-a făcut muncitor, sobru și prevăzător*”<sup>607</sup>.

#### V.6.2.1.4. Personajele naturaliste - mecanisme dereglate

Refuzând să accepte existența unor forțe implacabile de tipul destinului sau al fatalității, naturaliștii transformă omul în obiect de studiu științific, cu scopul de a înțelege felul în care mănunchiul de factori mai sus menționați reușesc să influențeze acțiunile omului. Astfel, creatura umană este considerată o mașină, un mecanism pasiv, un fel de aparat care funcționează după un principiu matematic, sub imperiul orb al forțelor materiale. În cadrul demersurilor științifice întreprinse de scriitori, i se vor demonta omului toate resorturile spiritului, tot ce produce „*actele sale pasionale și intelectuale*”, în încercarea de a arăta ce dezechilibru profund zace în el, sub aparența unui echilibru perfect.

Operele naturaliste nu sunt dramatice, concentrate pe evenimente, ci romane de analiză, frânturi de realitate, pagini din viața personajelor, în care intriga cedează locul studiului fiziologic și investigației psihologice. Astfel, personajul naturalist evoluează într-o creație dedramatizată, care înlocuiește acțiunea printr-o suită de tablouri ce punctează etapele evoluției personajelor. Formula romanescă în cadrul căreia evoluează în general personajul naturalist relatează un caz de degenerare, marcând cu precizie etapele care îl conduc pe acesta spre distrugerea finală, provocată cel mai adesea de o fatalitate neiertătoare căreia nu i se poate

---

<sup>606</sup> *Ibid.*, p.51.

<sup>607</sup> Boia Lucian, *Omul și clima: teorii, scenarii, psihoze*, Editura Humanitas, București, 2005, p.77.

opune - fatalitatea biologică sau determinismul. Proiectat în centrul unei scheme narative clasice, personajul principal este supus unei analize amănunțite, iar existența sa este urmărită cronologic până la deznodământul final. Într-o scrisoare din 1889 adresată lui Titu Maiorescu și care cuprindea aprecieri destul de nefavorabile la adresa nuvelei *O făclie de Paște*, Duiliu Zamfirescu definea noua metodă caragialiană, făcând deosebirea între literatura de analiză propriu-zisă și literatura care forțează limitele analizei psihologice, transformând tipurile umane în cazuri: „Cazul este ceva studiat, poate chiar adevărat din punct de vedere psihologic, ceva care «s-a întâmplat, dar nu se poate întâmpla»; după ce termini lectura unei astfel de cărți, nu-ți rămâne «absolut nici o impresie din realitatea vieții»”.<sup>608</sup>

Prins într-un sistem sau într-o rețea, drama omului naturalist este aceea de a trebui să-și urmeze drumul prestabilit și foarte bine determinat într-un cadru spațio-temporal. Captiv în acest păienjeniș de influențe și coordonate, mecanismul omului - redus la stadiul de animal - începe să se defecteze, să fie deranjat sau dizlocat. În această lume, oamenii sunt prea nervoși sau sangvinici, aparținând parcă toți aceleiași numeroase familii dezechilibrate și plină de suferință. La aceste ființe, nervii oprimesc voința, ele cedând „brânciurilor” date de aceștia, „brânciuri” pe care nu le pot nici regla, nici reduce. Personajele duc lipsă de echilibru și spirit metodic, cel mai adesea fiind „mari agitați” care-și urmează instinctele. Majoritatea sunt bolnavi sau devin bolnavi, evoluția „boli” - presărată cu coșmaruri, fantasme, apariții, stări de teamă și anxietate - mergând până la cea mai violentă formă de nebunie; astfel, spitalele și azilurile de nebuni constituie un spațiu banal, comun în peisajul sfârșitului de secol al XIX-lea. Atrăși irezistibil de studiul naturilor pasionate, nervoase, impresionabile și maladive, naturaliștii își transformă romanele în monografii ale unor cazuri urmărite și prezentate cu o precizie și o exactitate aproape medicale.

Caragiale bate adeseori la poarta realității interioare, cercetând străfundurile personajelor, atât din perspectiva modificărilor lor organice, cât mai ales a celor din plan afectiv. De câteva ori, scriitorul a înviat ființe abisale, singuratici pierduți în gândurile și terorile lor, dar în pictura interioară a omului, autorul se oprește în primul rând la planul organic (T.Vianu). Astfel, în special în nuvela *Păcat* este de remarcat reacția fiziologică și vaga senzație organică, ecouri ale curentului naturalist și reflexe ale ideii transmiterii diverselor tare către descendenți.

---

<sup>608</sup> Virgil Vintilescu, *Scriitorii clasici și Junimea*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1997, p.217.

Nuvela *Păcat*, pe care am putea-o considera chiar cea mai naturalistă dintre toate scrierile lui Caragiale, ne dezvăluie o serie de cazuri de boală, de dereglare fizică sau morală, la care au conlucrat moștenirea ereditară, mediul dar și alte cauze exterioare. Pe lângă problemele de sănătate ale celor din familia mamei lui Mitu și suferința fizică din tinerețe a lui Niță, provocată de fiorul dragostei, boala planează și asupra lui Mitu, care manifestă „tuse seacă, dureri la lingurea, nu mânca nimic și câtu-i ziua-l trăgea la somn ... Friguri? ... Deochi? ... Lingoare? ... Era boală câinească ... zăcea pe prispă la soare ... d-abia se mai târa ... Doftorii, descântece, degeaba: se gunoia, se istovea văzând cu ochii!”<sup>609</sup>, boală necunoscută, care însă este combătută cu succes de aerul Dobrenilor: „Băiatul scăpat cu desăvârșire, sânge proaspăt începu să-i rumenească obraji, așa de veștezi mai-nainte, și să umple ochii lui, posomorâți și-ntunecoși până aci, de lumină și veselie. Fusesse o luptă extremă înfricoșată; viața pășea acuma-nainte strălucitoare și mândră de așa biruință”.<sup>610</sup>

Umbra sumbră a eredității veghează implacabil asupra personajelor din această nuvelă, purtând pe aripile sale tarele și defectele care capătă proporții tot mai înfricoșătoare cu fiecare generație. Un astfel de caz este și cel al sorei vitrege a lui Mitu, ajunsă după ani și ani soție de prefect, dar purtând în sine blestemul unei grele boli de familie - isteria furioasă: „[ ... ] nevasta prefectului ... O scorpie! ... Bate slugile până la sânge, le-nțeapă cu ace, le frige cu fierul de frizat roșit în spirt ... și când ostenește, o apucă: râde, plânge, țipă și rămâne ceasuri întregi țeapănă ... Trebuie frecată cu perii aspre, bătută cu nuiele subțiri și afumată cu niște doftorii tari până să-și vie iar în fire”.<sup>611</sup> În ciuda legăturii de sânge cu Ileana, a istoricului medical încărcat al familiei și a afecțiunii fizice amintită anterior, legea eredității pare să fi dat greș în cazul lui Mitu, căci predispoziția sa definitorie spre viciu și vagabondaj se datorează mai degrabă unor lacune morale și educaționale care îl împing pe acesta în ghearele unui mediu corupt. Așadar, întocmai ca și un defect de ordin fizic, atingerea fibrei morale a ființei umane se reverberează către exterior sub forma unei adevărate maladii.

Niță, ajuns la vârsta maturității, nu reușește nici el să țină piept reacțiilor fizice provocate de presiunea psihică impusă de anumite circumstanțe; astfel, după ce „popa clipi aiurit și văzu înainte sânge...”<sup>612</sup>, îl găsim șocat în fața portretului

<sup>609</sup> I.L.Caragiale, *Păcat*, în *Opere 3. Nuvele, povestiri, amintiri, versuri, parodii, varia*, Ediție critică de Al.Rosetti, Șerban Cioculescu și Liviu Călin, cu o introducere de Silviu Iosifescu, Editura pentru Literatură, București, 1965, p.56.

<sup>610</sup> *Ibid.*, p.56.

<sup>611</sup> *Ibid.*, p.64.

<sup>612</sup> *Ibid.*, p.57.



fostei sale iubite: „Bătrânul alunecă de pe scaun și căzu mototol pe covorul moale ... [ ... ] l-a descheiat la gât, la sân, la brâu ... l-a frecat cu oțet la tâmpile și la inimă ... Când își veni în fire, preotul era întins în birou pe canapea ... Se încheie degrabă, își ceru iertăciune – era bolnav, bătăi de inimă și amețeli – simțise cum îl ia ca p-o apă, cum i se-ntunecă tot împrejur și cum adoarme...”<sup>613</sup>

Un caz tipic de regresie pe scara umanului ne este expus în schița *O reparație*, prin imaginea unui țigan lovit de boală, „mut și palavatic – și are și boala copiilor”<sup>614</sup>, redus la stadiul de brută: „E un zaplan grozav de nețesălat: barba și pletele încâlcite; picioarele goale, niște labe nodoroase; îmbrăcat numai cu o pereche de ȋtari ce putrezesc pe trupu-i, cu o ghebă pe piele, lăsând să se vadă pieptul jupuit de scărpinături, și încins cu un crâmpei de frânghie...”<sup>615</sup>, dar care îi slujește cu multă supușenie, ca un animal credincios, pe cei trei călugări bătrâni (dintre care unul, starețul, e la rândul său bolnav, însă de „podragă, [stând] cu blăni pe picioare, înțepenit într-un jeț”<sup>616</sup>) care însuflețesc un schit izolat, „pierdut în mijlocul unor dealuri păduroase, pe o movilă cu clină repede de toate părțile”<sup>617</sup>: „Dar tot e bun la ceva. Cară apă, taie lemne, mătură, fierbe fasolea, face mămăligă și aduce în spinare cu desagii târguielile de la satul cel mai apropiat”<sup>618</sup>. Personajul este surprins într-un moment de proastă dispoziție, de „toane rele”, de „țâfnoșenie”, stare manifestată printr-o agitație continuă: „umblă foarte îndârjit de colo până acolo prin curte; se bate mereu cu pumnul în piept, scrâșnind dinții; bolborosește și nu vrea să facă nici o slujbă”<sup>619</sup> și datorată confruntării anterioare cu un urs, care „s-a repezit și i-a tras mutului o palmă după ceafă de l-a trântit cât colo pe brânci”<sup>620</sup>. Imposibilitatea țiganului de a se ridica mai presus de propriile instincte declanșează în interiorul acestuia un mecanism de apărare, care îl apropie până la contopire cu animalul care l-a atacat: „Țeasta enormă a fiarii apare deasupra gardului. Fiara se înalță în labele dinapoi și încalecă pârleazul. O clipă, dând cu ochii de fereastra noastră, se oprește pe loc stând la gânduri. Dar, până să nu facă altă mișcare, mutul s-a ridicat în fața ei și a plesnit-o drept în frunte. Am auzit un hî! din fund de rărunchi și un trosnet surd.

<sup>613</sup> *Ibid.*, p.65.

<sup>614</sup> I.L.Caragiale, *O reparație*, în *Opere 3. Nuvele, povestiri, amintiri, versuri, parodii, varia*, Ediție critică de Al.Rosetti, Șerban Cioculescu și Liviu Călin, cu o introducere de Silviu Iosifescu, Editura pentru Literatură, București, 1962, p.359.

<sup>615</sup> *Ibid.*, p.359.

<sup>616</sup> *Ibid.*, p.359.

<sup>617</sup> *Ibid.*, p.359.

<sup>618</sup> *Ibid.*, p.359.

<sup>619</sup> *Ibid.*, p.359.

<sup>620</sup> *Ibid.*, p.360.

*Ursul s-a clătinat și s-a prăbușit în afară; mutul a scăpat parul din mână și a căzut lung pe spate înăuntru”*.<sup>621</sup>

Cea mai concentrată și totuși complexă mostră de naturalism ne este pusă la dispoziție de scriitor prin schița *O blană rară*, care reușește să redea esența acestui curent, punctând extrem de succint principalele elemente ale unei scrieri naturaliste: conturarea originii personajului principal („*Cine a fost? cine este doamna Cuțopolu? E născută Popescu... Dar acest Popescu era numai tatăl oficial. El a fost luat pe madam Popescu, când aceasta era deja mama a două fete, Aglaia și Lucreția, cari au crescut în casa lui Popescu, vechi funcționar de la Finanțe, în mahalaua Dobroteasa, până la vârsta de cinsprezece-șaisprezece ani.*”<sup>622</sup>), trecutul zbuciumat, consumat în plăceri carnale, care de cele mai multe ori are ca rezultat nașterea unui copil nedorit („*Atunci Popescu, bătrânul arhivar, a murit, și Aglaia, sigur de desperare, a făcut – o greșală... [ ... ] Îl iubise pe Mișu! pe acel nenorocit! Amorul ei nu fusese considerat de omul acela decât ca prilejul unor plăceri brutale și stupide! Amor și înjosire!*”<sup>623</sup>), mediul social actual în care trăiește personajul („*Aruncată în valurile prăpăstioase ale lumii, ea, de atunci, s-a zbatut cu uraganul, dând din mâini și picioare, și a dat așa de bine, din fericire, că la fiecare mișcare, a nimerit cu mâna numai peste perle. Cea din urmă perlă, cea mai prețioasă, cea mai fină, a fost grosul Cuțopolu. Când, după un bal mascat, s-a apucat de el, desperată de mișcarea nebună a uraganului lumii; când s-a hotărât să-și lege viața poetică și flusturatecă de viața prozaică și greoaie a unui arendaș, ea nu spera să-și vadă încununat sacrificiul așa degrabă. Cine o hotărâse să facă acel sacrificiu? Necazul... Căpitanul... Mișu! [ ... ] Astăzi este femeia unui influent senator, de șapte ori milionar.*”<sup>624</sup>), adâncirea treptată în viciu („*[ ... ] după un bal mascat, Aglaia, amețită de băutură, a plecat cu arendașul, dându-i amantului ei cu tifla... [ ... ] Era și el beat! atâta șampanie! [ ... ] Adânc lovit de această schimbare, și foarte băut, a mers la Lucreția Popescu, să-și vadă băiatul. A plâns! a plâns așa de sincer și de îndelung, încât Lucreția s-a hotărât să-l consoleze. Dar d. căpitanul a început să joace cărți... a câștigat... a pierdut, pe urmă a pierdut iar... și iar, și pe urmă de tot, a alunecat la casa companiei: a furat... A fost judecat, condamnat, degradat și închis*”<sup>625</sup>), boala declanșată sau accentuată de

<sup>621</sup> *Ibid.*, p.360.

<sup>622</sup> I.L.Caragiale, *O blană rară*, în *Opere 2. Momente, schițe, notițe critice*, Ediție critică de Al.Rosetti, Șerban Cioculescu și Liviu Călin, cu o introducere de Silviu Iosifescu, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1960, p.422.

<sup>623</sup> *Ibid.*, p.422.

<sup>624</sup> *Ibid.*, p.422.

<sup>625</sup> *Ibid.*, p.423.

mizerie și sărăcie („Ar fi fericit dacă băiatul și Lucreția n-ar fi bolnavi! ... o casă igrasioasă în mahala... Și el n-are lemne... și n-are un sfaț!...”<sup>626</sup>), slujenia unor personaje al căror portret este redus la maxim („Lucreția era foarte urâtă și posacă”<sup>627</sup>), dar și degradarea morală a unora dintre ele (în fața căpitanului disperat că moare copilul pe care îl au împreună, doamna Cuțopolu este preocupată doar de găsirea blănii scumpe care i-a dispărut: „Bine, bine, copilul, strigă madam Cuțopolu impacientată; dar blana, unde e blana?”<sup>628</sup>).

Odată cu nuvela *Grand Hotel „Victoria Română”* ne apropiem de sfera misterioasă a psihicului uman, prin personajul călător care pătrunde în orașul natal cu o indispoziție datorată lipsei de odihnă, stare care pare să domnească și printre cei ce deserveșc hotelul unde el este cazat: „Aceste lămuriri topografice le dătoresc chelneriții, care, manifest indispusă c-am deranjat-o, mi le dă scurt, îmi aprinde lumânarea și pleacă bufnind ușa”.<sup>629</sup> Diverși factori externi ca atmosfera apăsătoare, căldura înăbușitoare și evenimentele care se succed în noaptea neagră accentuează treptat starea de indispoziție și neliniște a călătorului care nemaisuportând, părăsește hotelul: „Zece ceasuri ... [ ... ] mă doare capul... [ ... ] Un neastâmpăr nesuferit îmi furnică din talpă până-n creștet ...

[ ... ] Îmi arde toată pielea; nu pot adormi; sunt amețit, nervii iritați – simt enorm și văz monstruos.[ ...] Sunt nervos; nu mai pot privi; dar tot ascult... [ ... ] Ce dimineată! Ce răcoare! Și ce singurătate!”<sup>630</sup>

Tensiunea în permanentă creștere caracterizează și nuvela *Două loturi*, în care banala căutare a unor bilete de loterie aruncă personajul principal într-o efervescență emoțională ce-l împinge pe acesta în afara normalității. Agitația care domnește în casa lui Lefter Popescu este resimțită de cititor încă de la început, când acesta ne „întâmpină” cu fruntea plină de sudoare, în încercarea disperată de a găsi biletele rătăcite. Însă căutările înfrigurate îi induc personajului o încordare psihică în creștere, manifestată prin simptome de boală, căci „după o muncă zadarnică de atâta vreme, după ce toată casa a fost răsturnată de zece ori, când așa, când amintirea, d. Lefter a căzut pe o canapea sfârâmat de oboseală; a simțit că i se taie încheieturile și așa, un fel de slăbiciune la lingurea, parcă-l lua o apă; a

<sup>626</sup> *Ibid.*, p.423.

<sup>627</sup> *Ibid.*, p.423.

<sup>628</sup> *Ibid.*, p.424.

<sup>629</sup> I.L.Caragiale, *Grand Hôtel „Victoria Română”*, în *Temă și variațiuni. Momente, schițe, amintiri*, ediție îngrijită și prefată de Ion Vartic, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1988, p.58.

<sup>630</sup> *Ibid.*, p.58-60.

moșăit de câteva ori ș-a adormit”.<sup>631</sup> Calmul aparent nu face decât să pregătească furtuna care urmează să se iște și care este declanșată de „gânduri peste gânduri [care] îi clocotesc în cap”<sup>632</sup> și care răbufnesc într-o manifestare exterioară violentă asupra țigăncilor. Rațiunea încearcă cu disperare să-și facă simțită glasul, însă tot ce reușește este să reducă furia lui Lefter la o privire crucișă, fioroasă și la un scrâșnet din dinți, urmate de un „hohot de râs, un râs vânat”.<sup>633</sup> După un răgaz înșelător, tensiunea interioară „o ia din loc” încă o dată, din punctul în care părea să piardă din intensitate, aruncându-l pe Lefter într-o sfârșeală care-l face pe acesta să cadă „alb ca porțelanul, lângă cantoră”, după care „vânat ca ficatul”, să izbucnească într-un acces de furie. Presiunea interioară sfârșește prin a-l înngenunchea pe Lefter care, conștientizând încurcătura produsă cu biletele de loterie, „a-nceput să se jelească, să se bată cu palmele peste ochi și cu pumnii în cap și să tropăie din picioare, făcând așa un tărăboi, încât a trebuit bancherul să ceară ajutorul forței publice ca să scape de d. Lefter...”.<sup>634</sup> Și în această nuvelă etapele disperării sunt acumulate treptat (lipsa biletelor, căutarea lor înfrigurată, înstrăinarea vestei cu biletele în schimbul unor farfurii, găsirea biletelor, demisionarea, conștientizarea inversării numerelor), azvârlind personajul principal în alternanța căderii în ghearele disperării și a ridicării pe aripile speranței, din care acesta iese secătuit, prăbușit într-o consternantă incoerență violentă.

Un alt caz de acumulare gradată de tensiune ne prezintă și schița *Bubico*, unde călătorul „nevricos” - după cum ne informează chiar el - vădit nemulțumit de prezența câinelui cucoanei, protestează în liniște prin înjurături spuse în gând și furie înăbușită: „Lovi-te-ar jigodia, potaia dracului!” zic în gândul meu. N-am mai vazut de când sunt o javră mai antipatică și mai scârboasă ... Dacă aș putea, i-aș rupe gâtul. [...] Ah! suspin eu în adânc; lua-te-ar hengherul, Bubico! [...] Vedeate-aș la Babeș, jigăraie îndrăcită! [...] Ah! Bubico, zic eu în sine-mi, mângâindu-l frumos, de capu-ți! ... vedea-te-aș mânuși!”<sup>635</sup>. Furia însă sporește cu fiecare kilometru parcurs cu trenul, până când, afișând un „rânjet diabolic”, călătorul prinde câinele, azvârlindu-l pe geam. Un alt element - e drept, complementar în această schiță însă esențial în naturalism - atrage atenția cititorului, și anume genealogia câinelui Bubico, chiar dacă aceasta poartă în sine o umbră de ironie prin

<sup>631</sup> I.L.Caragiale, *Două loturi*, în *Opere 3. Nuvele, povestiri, amintiri, versuri, parodii, varia*, Ediție critică de Al.Rosetti, Șerban Cioculescu și Liviu Călin, cu o introducere de Silviu Iosifescu, Editura pentru Literatură, București, 1965, p.114.

<sup>632</sup> *Ibid.*, p.116.

<sup>633</sup> *Ibid.*, p.119.

<sup>634</sup> *Ibid.*, p.123.

<sup>635</sup> I.L.Caragiale, *Bubico*, în *Temă și variațiuni. Momente, schițe, amintiri*, Ediție îngrijită și prefată de Ion Vartic, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1988, p.270-271-273.

importanța acordată originii unui biet câine: „*Bubico este copilul lui Garson și al Gigichii, care era soră cu Zambilica a Papadopolinii, ceea ce, carevasăzică, însemnează că Zambilica este mătușa lui Bubico după mamă ...*”.<sup>636</sup>

Analist ocazional de maladii ereditare, Caragiale se preocupă mai ales de răbufnirile alienante în raporturile dintre oameni. Nebunia se transformă în realitate gravă, îndată ce intră în joc interferarea unor factori interiori cu factori sociali, aceștia din urmă fiind generați de moravurile încă neașezate ale lumii. Dementizalizarea are în proza lui Caragiale de la sfârșitul secolului cauze sociale, pecetluind destinul personajelor care, voluntar sau involuntar, ies în afara sistemului corupt și nepăsător. Plasarea în afara cercului închis al sistemului îi împinge pe eroii nuvelor să acționeze pe cont propriu, transformându-i astfel în personaje cu statut de izolare (Leiba, Lefter). Încercarea individului de a se smulge din ghearele unui destin hotărât de altcineva intră, existențial, într-un impas și social, într-o fundătură fără ieșire. Datorită altcuiva, individul își pierde „uzul rațiunii”, comportându-se nebunește și nebunia izbucnește violent, exprimând o ruptură, dincolo de care se ascunde dezordinea spiritului.

Atunci când izvorul nebuniei este frica, ea capătă treptat forma unei boli agravante. Nebunia în care sfârșesc Anghelache (*Inspecțiune*), Leiba Zibal (*O făclie de Paște*) și Stavache (*În vreme de război*) este rezultatul unei evoluții tragice și apăsătoare. Anumiți factori umani declanșatori - inspectorul care vine în control (*Inspecțiune*), Gheorghe (ticălosul din *O făclie de Paște*) și Iancu Georgescu (cel din *În vreme de război*) - emit nesfârșite semnale, mai întâi anxioase, apoi înnebunitoare. Acești „ticăloși” reprezintă amenințarea concretă și ireversibilă, întrucăiparea destinului brutal căruia personajele amenințate nu i se pot sustrage sub nici o formă. Relativa liniște îi este dată omului de faptul că, deși își cunoaște soarta de muritor, el nu știe data exactă a morții sale, trăind cu speranța zilei de mâine. Însă funcționarului Anghelache și celor doi hangii această liniște le este refuzată, deoarece după avertismentele date de inspector și de cei doi tâlhari, ritmul lor de viață se precipită, alienându-i.

În schița *Inspecțiune*, primele semne ale fricii înmuguresc în sufletul funcționarului Anghelache - „*mânuiitor de bani publici*” - odată cu vestea unui iminent control din partea unui inspector. Manifestată la început printr-un ton și maniere violente față de colegi, frica funcționarului își arată „colții” înfricoșători prin accese de violență: „*Trânțește paharul de masa de marmură, prefăcându-l în*

---

<sup>636</sup> *Ibid.*, p.272.

țândări, și iese turbat pe ușă”<sup>637</sup>, dispariții misterioase de acasă, pentru a-l răpune definitiv pe acesta, împingându-l la sinucidere. În binecunoscuta tendință naturalistă, foaia de observație a personajului principal este nelipsită și în această schiță: Anghelache este un bărbat celibatar, cu vârsta între 40-45 ani, care încă locuiește cu sora și mama sa, ceea ce sugerează o ființă cu o personalitate marcată de teama răspunderii sociale.

*O făclie de Paște* gravitează tot în jurul analizei fricii, urmărind pas cu pas alienarea, dezaxarea unei conștiințe aflate în cercul unei amenințări, pierzania unui om pe care frica îl duce până la delir: „[...] Ceea ce se petrecea în acel creier ieșea din sfera gândirii umane: viața se ridicase la o treaptă de exaltare din care toate se vedeau, se auzeau, se pipăiau enorme, de proporții haotice”.<sup>638</sup> Nuvela semnalează drama hangului Leiba Zibal în fața amenințării lui Gheorghe, care îi făgăduise să se răzbune chiar în noaptea de Înviere. Dozarea precisă a semnelor acestei amenințări, urmate de reacțiile bolnăvicioase și nebune ale lui Leiba, au asigurat piesele de rezistență ale unei dense narațiuni psihologice, care demonstrează consecințele unei frici de nestăpânit.

Încă de la început imaginea lui Leiba care „stă pe gânduri la o masă sub umbrarul de dinaintea dughenii”<sup>639</sup> ascunde un suflet torturat de probleme, de un demon interior care îl roade cu fiecare clipă ce trece. Scrisă sub zodia naturalismului, nuvela creionează etapele cumulative ale spaimei, al cărei paroxism dezlanțuie monstrul violenței, toate acestea sub forma unui experiment științific minuțios în care nici un detaliu nu este lăsat la voia întâmplării. Evantaiul de condiționări interioare și exterioare care precipită acțiunea pune în lumină împletirea a trei factori ce reușesc să confere sentimentului de teamă al lui Leiba proporții ieșite din comun: rasa, mediul și momentul. Victimă a curiozității științifice a scriitorului, Leiba este pus sub lupă și plasat fără voia sa în condiții de laborator, unde cele trei elemente de mai sus constituie premisele *sine qua non* ale unui experiment de succes. Scriitorul reușește astfel să expună un caz clinic complex, însoțit de o adevărată foaie de observație, din care nu lipsesc datele ereditare, antecedentele medicale, starea somatică, etc. Personajul naturalist nu se mai bucură de libertatea celui realist, căci devenit o marionetă, fiecare gest și acțiune îi sunt cenzurate sau dimpotrivă, impulsionate prin niște sfori invizibile.

<sup>637</sup> I.L.Caragiale, *Inspecțiune*, în *Temă și variațiuni. Momente, schițe, amintiri*, Ediție îngrijită și prefată de Ion Vartic, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1988, p.221.

<sup>638</sup> *Idem*, *O făclie de Paște*, în *Opere 3. Nuvele, povestiri, amintiri, versuri, parodii, varia*, Ediție critică de Al.Rosetti, Șerban Cioculescu și Liviu Călin, cu o introducere de Silviu Iosifescu, Editura pentru Literatură, București, 1965, p.37.

<sup>639</sup> *Ibid.*, p.29.

Așadar, aflăm din nuvelă că hangiuul este evreu, iar angoasa acestuia poate proveni de foarte departe, dintr-o sensibilitate și o teamă ancestrale, care rănesc sufletul și amplifică reacțiile. Mediul social își pune la rândul său amprenta asupra sufletului sensibil al hangiuului, căci pierderea locului de muncă l-a determinat să se izoleze într-un loc în care oamenii nu sunt prea dornici să-l ajute cu ceva: „*Ocări ... batjocuri ... suduituri ... acuzări de otrăvire prin vitriol ... Dar amenințările!*”<sup>640</sup> Izolarea socială este dublată și de cea geografică, fiindcă mediul natural în care hangiuul își duce traiul - Valea Podenilor, „*o văgăună închisă din patru părți de dealuri păduroase*”<sup>641</sup>, îi împovărează și mai mult fișa medicală sufocată de spaima atavică sau de afecțiuni ca anxietatea cronică (declanșată de un accident din copilărie), paludismul și frigurile de baltă (datorate vieții în ținuturile mlăștinoase). În fine, elementul spontan, neprevăzut, care contribuie cel mai mult la acutizarea sentimentului de teamă este cearta hangiuului cu sluga Gheorghe și amenințarea făcută de acesta cum că se va răzbuna în noaptea de Înviere.

Apărută pe fondul unei boli mai vechi de care suferea hangiuul - friguri de baltă - senzația de teamă, încordarea („*Deși asta se petrecuse de mult, totuși, în mintea omului prins de friguri, se repeta bine impresia figurii lui Gheorghe, a mișcării lui vrând să scoată ceva din sân și a cuvintelor lui amenințătoare*”<sup>642</sup>) se accentuează simțitor și datorită influenței meteorologice, căci vremea pare un personaj invizibil care asistă, dar și accentuează drama interioară a hangiuului, pe care-l împinge mai repede pe drumul fără întoarcere al alienării: „*La căldura soarelui de primăvară, care începuse să încingă fața mlaștinelor, o moliciune plăcută coprinse nervii omului, și gândul începu să depene pe fusul conștiinței bolnave mai rar, tot mai rar și înmuind treptat formele și colorile închipuirilor*”<sup>643</sup> Astfel, soarele vesel de primăvară, apoi umbra, aerul umed al Podenilor, soarele care apune, dublate de luminile înșelătoare și sunetele de tot felul care răsună în vale (ex. lumânările, clopotele, toaca, zgomotele nedeslușite din depărtare, „*tropote de cai, bubuituri de mai înfundate, convorbiri misterioase și agitate*”, țăcănitul monoton al ceasornicului, sunetul paharelor, „*ciocnitura*” scândurii, „*trosnitura de nisip strivit sub talpă*”, sunetele reale propagate haotic sau halucinațiile auditive sunt toate rezultatul unei acuități excesive a simțurilor, provocată de paludism), toate accentuează starea interioară a personajului, transformând teama în obsesie, manifestată prin vise înfricoșătoare (ex. visul lui Leiba în care Sura și copilul sunt

---

<sup>640</sup> *Ibid.*, p.29.

<sup>641</sup> *Ibid.*, p.31.

<sup>642</sup> *Ibid.*, p.31.

<sup>643</sup> *Ibid.*, p.32.

uciși mișelește) și închipuiri fantasmagorice: „În creierul care ardea, imaginea sfredelului lua niște dimensiuni nemaiînchipuite. Unealta, învărtindu-se mereu, creștea la infinit, și borta devenea tot mai mare și mai mare, așa de mare în sfârșit, încât în cadrul ei rotund, monstrul putea să apară în picioare fără să se aplece”.<sup>644</sup> Tensiunea interioară forțează și străpunge limitele psihicului personajului, revărsându-se asupra fizicului, care traduce în chipuri din ce în ce mai ciudate, zvâcnirile celei dintâi: „Buzele lui Leiba, fripte de friguri, urmau machinal gândul tremurând repede. O scuturătură puternică îl apucă dintre spete; el intră cu pasul împleticit în gangul hanului. [...] Leiba nu e bine deloc, e tare bolnav; Leiba are „idei la cap”. [...] La fiece bătaie, el a tresărit și a oprit-o încet și cu ochii sperioși”<sup>645</sup>, „O osteneală zdrobitoare se lăsă pe cerbicea lui Zibal ... [...] Leiba simți că i se sting puterile și se așeză la loc pe prag. Între frânturile de gânduri ce se rostogoleau în capul său, el nu putu prinde un gând întreg, o hotărâre ...”<sup>646</sup>, „Gura lui era uscată”<sup>647</sup>, „[...] un nod rebel i se ridică în gât”<sup>648</sup>, „O sudoare de moarte scaldă tot trupul lui Zibal; omul se-nmuie din încheieturi și încet se lăsă să cază în genunchi, ca o vită ce-și pleacă sub lovitura din urmă grumazul, pătrunsă că de acum ea însăși trebuie să se părăsească pe ea însăși”.<sup>649</sup> Proporțiile uriașe atinse de sentimentul de teamă au stimulat în interiorul hangului un sentiment de auto-apărare: „Se petrecu atunci în această ființă un fenomen ciudat, o completă răsturnare”<sup>650</sup>, acesta, într-un efort supraomnesc, reușind să-și convertească teama în curaj: „tremurătura lui se opri, abaterea dispăru și figura-i descompusă de-o atât de îndelungată criză, luă o bizară seninătate. El se ridică drept, cu siguranța unui om sănătos și puternic, care merge la o țintă lesne de ajuns”<sup>651</sup> și să-și învingă dușmanul prin tortură fizică.

În nuvela *În vreme de război*, apăsarea amenințării este consecința actului de violență săvârșit pentru înlăturarea unei persoane de la o moștenire. Cauza tulburării lui Stavrache se află în el însuși și odată pusă în mișcare, ea se profilează în forme bulversante, care nu pot fi oprite, provocând o încordare crescândă ce se sublimază într-o nebunie paroxistică. Ceea ce îl stimulează sunt două slăbiciuni: cultul legăturii de sânge și pofta averii. Pe când cea dintâi îi dictează să nu-și trădeze fratele, pe Iancu Georgescu, popă și bandit la drumul mare, dându-l pe

<sup>644</sup> *Ibid.*, p.37.

<sup>645</sup> *Ibid.*, p.34.

<sup>646</sup> *Ibid.*, p.35.

<sup>647</sup> *Ibid.*, p.36.

<sup>648</sup> *Ibid.*, p.36.

<sup>649</sup> *Ibid.*, p.37.

<sup>650</sup> *Ibid.*, p.37.

<sup>651</sup> *Ibid.*, p.37.



mâna oficialităților, cea de-a doua îi inoculează ideea că averea moștenită de la bogatul preot ar putea fi pierdută prin revenirea neașteptată a acestuia.

Tăvălugul nimicitor al accentuării sentimentului de teamă își face simțită prezența și în această nuvelă, unde glasul conștiinței revoltate în fața unei nedreptăți și frica imensă de a nu-și pierde averea tulbură somnul lui Stavrache prin vise înfricoșătoare, aruncându-l într-o zvârcolire sufletească fără margini: „*Legănate de mișcarea sunetelor, gândurile omului începură să sfârâie iute în cercuri strâmte, apoi încet-încet se rotiră din ce în ce mai domol în cercuri din ce în ce mai largi, și tot mai domol și tot mai larg*”.<sup>652</sup> Un element psihic nou se strecoară în acest punct al nuvelei, și anume presimțirea, percepția inexplicabilă și vagă a nevăzutului și a lucrului care urmează să se împlinească, căci ceea ce stârnește încordarea personajului este presentimentul apariției fratelui demult dat uitării.

Vremea pare să fie și în această nuvelă ecoul suferinței personajului, căci ploaia și atmosfera mohorâtă de afară și din sufletul hangiului se transformă în zloată odată cu precipitarea evenimentelor, iar viscolul ajunge în culmea nebuniei în momentul punctului culminant al nuvelei, care coincide cu șocul apariției fratelui crezut mort: „*Hangiul deschise gura mare să spună ceva, dar gura fără să scoată un sunet nu se mai putu închide; [ ... ] ochii-și întoarseră privirile din adânci depărtări de-afară afundându-le treptat înăuntrul bolții capului, în alte depărtări mai adânci poate; gura se-nchise și fălcile se-ncleștară*”.<sup>653</sup>

Însă de această dată, șocul puternic a reușit să distrugă total mecanismul interior al hangiului, ale cărui gesturi disperate și necontrolate: „*Stavrache luă paharul; îl duse spre gură, dar gura rămase-ncleștată. Tremurând și, ca și cum ar fi băut, deșertă paharul peste bărbie pe sân*”<sup>654</sup> sunt înlocuite de o aparentă liniște, în care se fac auzite reacții fiziologice ale suferinței interioare: „*Drept orice răspuns, Stavrache se ridică în picioare foarte liniștit; se duse drept la icoane; făcu câteva cruci și mătănii; apoi se sui în pat și se trânti pe o ureche, strângându-și genunchii în coate.*

*Pe când musafirii steteau nedomiriți, uitându-se când unul la altul, când la omul ghemuit, acesta începu să horcăie tare și să geamă.*

*„Dormea? ... Visa urât? ... Așa de repede s-adoarmă? ... Se preface?...”*

---

<sup>652</sup> I.L.Caragiale, *În vreme de război*, în *Opere 3. Nuvele, povestiri, amintiri, versuri, parodii, varia*, Ediție critică de Al.Rosetti, Șerban Cioculescu și Liviu Călin, cu o introducere de Silviu Iosifescu, Editura pentru Literatură, București, 1965, p.376.

<sup>653</sup> *Ibid.*, p.380.

<sup>654</sup> *Ibid.*, p.380.

*Dar n-apucară să-și pună din ochi atâtea-ntrebări, și horcăielile se porniră ca un clocot, întrerupte de gemete din adânc, în timp ce trupul adormit tremura tot mai tare și mai tare clănțănind din dinți”.*<sup>655</sup> Însă nici chiar somnul nu poate șterge sau măcar atenua efectele devastatoare ale suferinței interioare, căci acest „șarpe” crește și se dezvoltă la umbra îmbătătoare a somnului, devenind un monstru care pune stăpânire pe „gazda” sa, răbufnind în final prin reacții violente: „*La acea ușoară atingere, un răcnet! [ ... ] Ca o furtună se repezi, apucă masa și o trânti de dușumea, făcând tot țândări.*”, și culminând cu o luptă crâncenă: „*Atunci începu o luptă crâncenă. [ ... ] Fratele îi trase un pumn strașnic în furca pieptului, așa că Stavrache șovăind nu-l mai ajunse cu mâinile și se prăbuși ca un taur, scrâșnind și răgind*”.<sup>656</sup>

Din păcate însă, presiunea psihologică și efortul fizic au suprimat mecanismul uman al hangului nostru care, într-un efort nemaiîntâlnit, a „predat armele”, lăsându-se purtat pe aripile nebuniei paroxistice: „*Zdrobit de luptă și de gânduri, omul se așeză încet pe pat și privi lung asupra celui ținut jos, care cânta-nainte, legănându-și încet capul, pe mersul cântecului, când într-o parte când într-alta*”.<sup>657</sup>

În contextul notei naturaliste a nuvelei, un detaliu peste care nu putem trece cu vederea este elementul ereditar, sugerat destul de discret în nuvelă, prin posibila existență a tarei alcoolismului (nedeclarată, doar insinuată prin gestul lui Stavrache de a bea) care îl împinge pe un frate să înnebunească iar pe celălalt să devină tâlhar ca popă și delapidator ca ofițer.

În drama *Năpasta*, coșmarul alienării atrage în capcană toate cele trei personaje principale - Anca, Ion și Dragomir, al căror unic punct comun este imposibilitatea cititorului de a le fixa cu precizie statutul de vinovat sau nevinovat, datorită oscilației permanente între cele două categorii: Ion n-a comis crima, dar a furat „*luleaua și amnarul mortului*”; Anca, o ființă lucidă, tenace și mânată de o voință extraordinară, își întemeiază acuzația pe un fals (acuzându-l pe Dragomir de a-l fi ucis pe Ion), dar își răzbună bărbatul iubit (considerată un adevărat „Hamlet feminin” (G.Călinescu), Anca apare ca o ființă deviată, datorită căsătoriei nefirești cu ucigașul soțului ei); Dragomir, mai vinovat decât toți, are circumstanțe atenuante: iubirea obsesivă pentru Anca, în numele căreia săvârșește crima pasională, care în loc să-i aducă fericirea sperată, îl aruncă în fundătura definitivei alienări.

<sup>655</sup> *Ibid.*, p.380-381.

<sup>656</sup> *Ibid.*, p.381.

<sup>657</sup> *Ibid.*, p.381.

Nebunia lui Ion, trâmbițată de el însuși la intrarea în scenă: „*Vezi că eu ... sunt nebun ... [ ... ] Hăhă! ... Da` nu m-apucă totdeauna ... Și când mă chinuiește Necuratul, numa` vine Maica Domnului de mă scapă ... Necuratul mi-a poruncit de două ori să-mi fac seama singur ... ca să-mi ia sufletul ...*”<sup>658</sup> și provocată de cauze exterioare (bătăile suferite ca urmare a condamnării sale pentru moartea lui Dumitru): „*Din bătaie ... Și când mă speriu m-apucă, fie pe pustii locuri! și, când e să m-apuce, îmi vine întâi cu grije și cu scârbă și pe urmă cu spaimă ... și mă arde. (arată moalele capului.) Eu am o bubă aici înăuntru ...*”<sup>659</sup>, sunt alimentate de incapacitatea de a se elibera și de a dezvălui adevărul, adică nevinovăția sa. Mania persecuției simțită în temniță („*Tot timpul, nebunul a fost ca și liber, în orice caz foarte puțin păzit. Era bun și foarte simpatic tuturilor – afară de accesurile acute în care-l apuca mania persecuției*”<sup>660</sup>), cuvintele sale aparent lipsite de sens, iluziile sale (câinele lătrând în permanență), precum și viziunile sale mistico-fanteziste („*Vezi că s-a pogorât Maica Domnului la mine și zice: pe cum că, Ioane, când îi ajunge la fântână sub deal, o să-ți iasă înainte cine să te aducă la mine, și să vii negreșit ... [ ... ] Da`acum o să mă duc înapoi acasă.*”<sup>661</sup>) ascund un miez de adevăr care nu se dorește sau nu se lasă nicicum dezvăluit. Încolțit de autorități, Ion este forțat să-și asume identitatea și destinul unui făptaș al unei crime imaginare, ceea ce conferă destinului său un caracter dual: cel adevărat, de om cinstit, în care lumea nu se încrede, și cel artificial, impus de această lume. Rătăcită între cele două destine, conștiința nevinovată și împovărată a ocnașului se sublimează în revoltă, al cărei paroxism se manifestă prin maxima luciditate afișată în stările de criză („*Atunci, dacă l-ai omorât tu, pe mine de ce m-a închis, mă? ... de ce m-a chinuit? de ce m-a lovit în cap? de ce? (îl zguduie și și-l împinge departe în față lângă masă; Dragomir palid cade gâfâind pe un scaun ...)* Dacă tu ești vinovat (obidindu-se treptat și arătându-și moalele capului) de ce mi-a făcut mie bubă aici înăuntru? (se vaită.) Mă doare! ... Mă doare!”<sup>662</sup>) și de pierdere a minții când, epuizat, acesta se lasă pradă voinței celor din jur: „*Da! Eu sunt vinovat ... Maica Domnului mi-a zis să spui, ca să nu mă loviți ... Bateți-l! ... Dați-i la cap! ... Se preface că e nebun ... (înduioșat către Dragomir.) Uite cum îl bate! Uite cum îi dă la cap lui Ion! (țipând de groază.) A! ... nu! ... nu! ... nu dați! (în culmea spaimii.) O să-i spargă oasele, îi turtește țeasta capului ... O să-l omoare! ... (își acopere*

<sup>658</sup> I.L.Caragiale, *Năpasta*, în *Opere. Teatru*, Ediție de Al.Rosetti, Șerban Cioculescu, Liviu Călin, Prefață de Alexandru George, Editura Fundației Culturale Române, București, 1997, p.353.

<sup>659</sup> *Ibid.*, p.354.

<sup>660</sup> *Ibid.*, p.339.

<sup>661</sup> *Ibid.*, p.372-373.

<sup>662</sup> *Ibid.*, p.377.

ochii.) [ ... ] De ce-l mai bate pe Ion dacă a murit? (dă cu piciorul ca cum ar vrea să înlăture ceva.) Să-l ia de aici ... e plin de sânge ... (mai dă o dată.) Nu mai mișcă ... (iar.) A murit ... (pornește spre fund.) [ ... ] Nu puneți mâna! Să nu dați ... Ion a murit! (se smucește și le scapă; se repede la tarabă, ia un cuțit mare și ridicându-l în sus măreț.) Nu puneți mâna! ... Ion merge la Maica Domnului. (se precipită în odaia din stânga.) [ ... ] Ion, cu figura radioasă, reapare ținând în sus cuțitul plin de sânge; face doi pași și se prăbușește [ ... ] Bodaproste ... Maica Domnului mi-a zis: scoate-ți măruntaiele când intră Necuratul, și aruncă-le câinelui ... ”<sup>663</sup>

Drama lui Dragomir este declanșată, în mod paradoxal, de fapta care ar fi trebuit să-i aducă fericirea mult visată alături de Anca – uciderea lui Dumitru. Convins inițial că fapta lui odioasă este în siguranță și nu va trebui să plătească pentru ea, personajul uită că nu se poate ascunde de propria sa conștiință și prețul plătit va fi pierderea minții. Degradarea psihologică a personajului, prefigurată de semnalele insistente ale unor vise: „Noaptea visezi urât și sai din somn mereu ... Ți-e frică să dormi cu lampa stinsă ... ”<sup>664</sup>, „Anco, am visat urât ... mă doare mâna! [ ... ] Mă înjunghie unde am semnul de mușcătură. [ ... ] Un cap de mort ... cu dinții mari ... vrea să mă muște ... mă doare ... ”<sup>665</sup>, dar și ale unor gesturi (Dragomir fuge când apare un rezervist care seamănă cu Dumitru), trădează tortura la care e supusă conștiința acestuia. Recunoscând în Anca motivul principal al răătăcirii sale: „Dacă nu era femeia asta îndărătnică, eu eram astăzi altfel de om! Tu nu știi ce s-a petrecut între mine și ea. ”<sup>666</sup> sau „Dacă nu te cunoșteam pe tine, eu era să fiu altfel de om... (bea și oftează.) Hehe! Ce om era să fiu eu ... Dar s-a dus ... acu e degeaba ... las-o încurcată! ”<sup>667</sup>, Dragomir încearcă din răspuț să se sustragă chinului sufletesc, cufundându-se în viciul băuturii și al jocurilor de noroc: „Mai-nainte, unde se întâmpla la tine să te îmbeți! ... acum îți bei mințile dintr-un țoi de rachiu ”<sup>668</sup>, „Când se-ntoarce beat, mă-njură și se culcă și doarme dus de poți tăia lemne pe el ... ”<sup>669</sup>, „Unde o fi câinele? La cârciuma Popii ... joacă cărți și bea ... ”<sup>670</sup> sau chiar încercând să părăsească satul, însă sfârșește prins în capcana

---

<sup>663</sup> Ibid., p.385-386.

<sup>664</sup> Ibid., p.365.

<sup>665</sup> Ibid., p.370-371.

<sup>666</sup> Ibid., p.343.

<sup>667</sup> Ibid., p.363.

<sup>668</sup> Ibid., p.365.

<sup>669</sup> Ibid., p.350.

<sup>670</sup> Ibid., p.351.

pusă la cale cu extremă meticulozitate de Anca, timp de nouă ani: „*pentru faptă răsplată și năpastă pentru năpastă!*”<sup>671</sup>

Deși nu săvârșește direct o faptă care să o propulseze în categoria infractorilor, Anca împrumută din calitățile unui criminal, prin felul în care își urmărește cu sânge rece soțul convertit în victimă. Drama Ancăi constă în renunțarea la propria persoană și transformarea în emisarul răzbunător al soțului ucis: „*Ea m-a luat ca să aibă cine să-i ție soroacele de sufletul răposatului. Din ziua întâia a cununiei și până astăzi, o dată n-am văzut-o zâmbind*”<sup>672</sup>. Susținută de iubirea pentru soțul răposat: „*de atunci și până astăzi cu trupul e aicea pe lumea asta și cu gândul e la Dumitru pe lumea aialaltă*”<sup>673</sup>, „*De opt ani de zile, Dumitru și iar Dumitru; pe el îl auz când vorbește ea, când mă uit la ea, îl văz pe el ... Eu trăiesc în casă, mănânc la masă, dorm la un loc cu stafia lui...*”<sup>674</sup>, încrâncenarea Ancăi de a declanșa un război rece, psihologic, de lungă durată, împotriva soțului criminal este pusă în pericol de nerăbdarea femeii, ce tinde să eșueze în gesturi extreme, care riscă să facă și victime colaterale, atrăgând în cercul vinovăției personaje fără nici o vină: „*Să chem pe Gheorghe și să-l pui să-i sfărâme capul ... să stau să mă spovedesc lui Gheorghe cu de-amănuntul ... Am eu vreme de asta acum?*”<sup>675</sup>. Minuțiozitatea cu care eroina își construiește argumentația care să o disculpe și sângele rece cu care caută, în timp ce se joacă cu barda, o modalitate cât mai crudă de a ucide: „*Ce să fac? să-l trăslesc în somn! să moară fără să știe că moare, fără să vază că eu îl lovesc, fără să-și aducă aminte de Dumitru ... Dacă n-o vezi că vine, aia nu mai e moarte! Nu, nu vreau în somn: atunci ar fi parcă ar dormi mereu ... Da ... să-l deștept întâi: să știe că-i vine moartea, de la cine și de ce ...*”<sup>676</sup> depășesc ca și gravitate a faptei chiar și crima săvârșită de Dragomir, o biată ființă măcinată de pasiune și instincte. Smulgându-se tentației irezistibile de a pune capăt, dintr-un gest, istovitorului joc al răzbunării, Anca revine rapid la urzeala inițială și profitând de anumite circumstanțe create în jurul sinuciderii lui Ion, îi aplică lui Dragomir lovitura de grație, acuzându-l de „uciderea” acestuia.

<sup>671</sup> Ibid., p.397.

<sup>672</sup> Ibid., p.343.

<sup>673</sup> Ibid., p.343.

<sup>674</sup> Ibid., p.343.

<sup>675</sup> Ibid., p.369.

<sup>676</sup> Ibid., p.369.

#### V.6.2.1.5. Violență și cruzime

Zugrăvind ființa umană instinctivă, senzuală, brutală, bestială, capabilă de cele mai urâte acte de violență și cruzime și purtând în ea tare ereditare, operele naturaliste insistă până la exagerare pe acea „*bête humaine*”, punând în lumină eroi impulsivi, frustrați, care trăiesc într-o atmosferă de vulgaritate materială.

Subiectele puse în lumină nu sunt altceva decât experiențe primare, neplăcute, care reduc personajele la un comportament degradant în lupta lor zilnică pentru supraviețuire. Psihologia acestor personaje fiind redusă sau aproape inexistentă, avem de-a face cu ființe simple, needucate, nesofisticate, sărace, cu sentimente primare, personaje care provin din clasele de jos sau cel mult de mijloc ale societății. Totuși, scriitorul naturalist descoperă în aceste ființe trăsături care de obicei sunt caracteristice eroilor – acte de violență și de pasiune care duc la momente de disperare supremă și în final la moarte violentă sau alienare.

Violență de diferite forme sau grade găsim și la Caragiale, ai cărui eroi se lasă pradă acestei metehne, sub impulsul momentului și cu concursul „somnului” rațiunii.

În nuvela *Păcat*, actele de violență se fac auzite încă din tinerețea lui Niță, atunci când „păcatul” de a avea o idilă cu o femeie din înalta societate este pedepsit dur: „*A fost o maltratare meritată poate, dar oricum prea sălbatică. Zbirii însărcinați cu corecțiunea cutezătorului au făcut exces de zel: nenorocitul, luat fără veste, a fost strivit de lovituri ... capul spart, pieptul călcat cu călcâiele. În stare de completă nesimțire, a fost aruncat în poarta școlii, unde l-au găsit, a doua zi dimineața, oamenii de serviciu, mai mult mort decât viu*”.<sup>677</sup>

Ileana, fiica legitimă a lui Niță, cade la rândul ei pradă unor manifestări violente, ca urmare a unei tulburări psihice. Gesturile de o violență extremă asupra animalelor pe care le iubea enorm: „*Într-o dimineață însă, ea se sculă bufnind: nu vrea să vorbească nici cu mama nici cu tata; ei, ca părinți, văzând-o iar în toane rele, o ocărără! Ea fugi în grădină. Aici s-apucă să se joace ca de obicei cu Priian ăl mic: îl prinse să-l mângâie și, încleștându-și dinții, îl strânse tare de bot. Ori n-avea nici el chef de joc în dimineața ceea, ori îl supăraser prea tare semnul ei de dragoste, animalul se smuci și se depărtă țâfnind. Ea îl chemă - el n-ascultă ... Merse după el, el nu vru ... Se răsti la el - Prian fugi ... Și tot așa și iar așa ...*

---

<sup>677</sup> I.L.Caragiale, *Păcat*, în *Opere 3. Nuvele, povestiri, amintiri, versuri, parodii, varia*, Ediție critică de Al.Rosetti, Șerban Cioculescu și Liviu Călin, cu o introducere de Silviu Iosifescu, Editura pentru Literatură, București, 1965, p.52.

Încăpățânarea lui creștea potrivit cu stăruințele ei. Nu vrea și pace. Obosită, cu tot sângele-n obraji, tremurând de ciudă, ea se duse, luă o bucată de mămăligă și o bardă și se-ntoarse iar ... Cum o văzu venind, Prian se-nfipse în copite și bârligă coada ... Ea se apropie binișor-binișor ... cu mâna stângă întinsă, cu dreapta ascunsă la spate, spunând prietenului ei, care o necăjise, vorbe mângâioase ... El ținți asupra-i ochii mari și proști și cu și fără încredere aruncându-i din afundul nărilor umede duhoarea dulce de lapte ... Stete nemișcat ... Fata înaintă lin mâna ... Prian întinse botul fraged, dar, până s-apuce bucățica, Ileana îi trase una cu sete în stuful creț de frunte; tăișul se-nfipse adânc în osul încă necopt. Capul drăguț al lui Prian se-necă în sânge ... Sărmanul se tăvăli și începu să zvâcnească grozav din picioare”<sup>678</sup>, nu încetează nici măcar când aceasta este „fată mare”, ba dimpotrivă devin mai drastice și se manifestă asupra unor ființe umane: „Dar mai târziu – fată mare! – când, dintr-o vorbă de nimica, a înșfăcat în brațe pe Stanca Rădii, și nici una nici alta s-o arunce de sus de pe tăpșan, unde se făcea hora, de râpă? ... Au trebuit doi flăcăi să lupte s-o scape pe Stanca... Păcat de așa frumusețe și mândrețe de femeie să fie așa de cruntă și dârje!”<sup>679</sup>.

Cuțiteiu, cumnatul lui Niță, întreținând la rându-i flacăra iubirii într-o relație interzisă, este și el supus unor pedepse fizice: „taica cu toporul ridicat...”, „îi dau brânci bătrânului...”, „mi-a și aruncat lațul de gât și m-a întors înapoi lat pe spate”, „beregata strânsă-n ștreang...”, „m-a legat cot la cot”, „m-a bătut și m-a închis [ ... ] m-a împușcat în picior [ ... ] Mi-a tras o bătaie strașnică...”<sup>680</sup>.

Ereditatea, acest dușman ascuns și silențios, se furișează din generație în generație ducând cu sine tare, boli, afecțiuni, care în stare latentă la început, acționează cu virulență când ne așteptăm mai puțin. Acesta este și cazul fiicei femeii cu care Niță avusese o relație în tinerețe, fiica ajunsă acum soție de prefect, dar purtând zilnic „crucea” grea a unei boli inexplicabile, care o împinge involuntar spre violență: „Și fără multă stăruință, popa află cât e de rea și de bolnavă stăpâna casei, nevasta prefectului... O scorpie!... bate slugile până la sânge, le-nțeapă cu ace, le frige cu fierul de frizat roșit în spirt ... și când ostenește, o apucă: râde, plânge, țipă și rămâne ceasuri întregi țeapănă ... Trebuie frecată cu perii aspre, bătută cu nuiiele subțiri și afumată cu niște doftorii tari până să-și vie iar în fire”<sup>681</sup>.

---

<sup>678</sup> Ibid., p.58-59.

<sup>679</sup> Ibid., p.59.

<sup>680</sup> Ibid., p.62.

<sup>681</sup> Ibid., p.64.

Punctul culminant al manifestărilor violente din această nuvelă se produce odată cu uciderea prin împușcare a Ilenei și a lui Mitu de către propriul lor părinte: „O flacăra roșcată, un trosnet, la care răspunde împrelung deal după deal - Mitu a picat fulgerat.

[ ... ] A doua țeavă! Ileana cade în genunchi ... se zbuciumă în zadar să se scoale ... Vrea să strige ... O gâlgăitură de sânge o podidește pe gură ... Se moaie de la junghietură și târându-se cât colo, se așează de-a binelea.

Popa aruncă jos pușca, a cărei guri tot fumegă mirosul necăcios de silitră...”<sup>682</sup>

În nuvela *O făclie de Paște*, atmosfera de violență este introdusă și pregătită de episodul în care ni se face cunoscut trecutul lui Leiba: „O neînțelegere se ivi între dâșii la împărțeala câștigului. Unul din ei luă un crâmpei de lemn ce-l găsi la-ndemână și lovi în frunte pe tovarășul său, care căzu amețit și plin de sânge la pământ. Băiatul, văzând sălbăticia, dete un țipăt de alarmă, dar mizerabilul se repezi să iasă din ogradă și, trecând pe lângă băiat, ridică mâna asupra-i ... Zibal pică leșinat de spaimă. După o zăcere de câteva luni, când se întoarse la stăpân, locul lui era ocupat”.<sup>683</sup> Tensiunea aceasta apăsătoare pune stăpânire pe toți și pe toate, insinuându-se chiar și în visul lui Leiba, ale cărui temeri iau chipul înfricoșător al unui ocaș care îi distruge familia: „[ ... ] nebunul l-a mușcat de obraz. [ ... ] Nebunul dă un ocol cu ochii și-și oprește privirile care ard spre ușa lui Zibal; scrâșnește din dinți, se repede țintă pe cele trei trepte, și-ntr-o clipă, apucând în palma dreaptă capul copilului, în cea stângă pe al Surei, le izbește pe unul de altul cu atâta putere că le confundă ca pe niște ouă moi ... Un zgomot sauzi, o trosnitură care cu nimic nu se poate compara, la întâlnirea celor două titve smăcinate una de alta”.<sup>684</sup>

Acumularea de tensiune interioară și exterioară culminează în nuvelă cu torturarea dușmanului Gheorghe, care îi amenințase familia cu moartea: „Sfredelul trage încetinel în afară bucata în patru colțuri ... O mână mare și vânjoasă intră ... Până să n-atingă încă bârna pe care o caută, se aud două răcnete, pe când Zibal înfășură cu putere căpătâiul liber al lațului de butucul fix de la ușa gârliciului ...

Lațul era ingenios combinat: o frânghie lungă legată cu un căpătâi de butuc: la o lungime potrivită, pe locul unde era să dispară pătratul scobit, un ochi pe care Leiba îl ținea deschis cu mâna stângă, în timp ce cu mâna dreaptă ținea

<sup>682</sup> Ibid., p.69.

<sup>683</sup> I.L.Caragiale, *O făclie de Paște*, în *Opere 3. Nuvele, povestiri, amintiri, versuri, parodii, varia*, Ediție critică de Al.Rosetti, Șerban Cioculescu și Liviu Călin, cu o introducere de Silvan Iosifescu, Editura pentru Literatură, București, 1965, p.29.

<sup>684</sup> Ibid., p.32.



*strâns celălalt căpătâi. La momentul cerut, Zibal dete drumul ochiului și apucând repede cu amândouă mâinile căpătâiul liber cu o smucitură supremă trase înăuntru brațul întreg.*

„... Într-o clipă operația fusese gata ... Două răcnete o însoțiră, unul de pierzare, altul de triumf: mâna era « ținută pe loc »”.<sup>685</sup> Deși „mustea” de naturalism, scena arderii mâinii nu a smuls aprecierile scontate, oferind „un mediu fals, care-ți lasă o penibilă impresie de inverosimil, de chinuit, și nimic din iluzia realității”<sup>686</sup>, care transformă întreaga nuvelă într-una „nereală și neestetică”.<sup>687</sup>

Același „model” este folosit și în nuvela *În vreme de război*, unde ieșirile violente sunt introduse cu ajutorul poveștilor despre cruzimea cetii de tâlhari care tocmai fusese prinsă: „[ ...] l-au legat, l-au schingiuit și i-au luat o groază de bani”, „l-au chinuit, i-au fierăstruit până i-au isprăvit”.<sup>688</sup>

Violența depășește limitele realității, pășind pe tărâmul fragil al visului, care își dă și el obolul acestui „monstru” înfricoșător: „Nemaiputând răbda prigonirea, hangiul se repede sălbatic și apucă de gât pe căpitan; acesta se lasă fără a face o mișcare. Hangiul se-ndârjește și-l strânge de gât, îl strânge din ce mai tare: simte cum degetele-i pătrund în mușchii grumazului strivindu-i, afundând beregata, sfărâmând încheietura cerbicii”.<sup>689</sup> Ființele inocente și fragile - copiii - nu scapă nici ele valului de reacții violente și un exemplu sugestiv în acest sens este fetița care bate la ușa hangiului și căreia Stavrache îi dă „o palmă peste fălțuț-nghetată”.<sup>690</sup>

Cavalcada de reacții violente nu putea crește în intensitate fără a atinge punctul culminant și acest lucru se petrece odată cu lupta crâncenă dintre cei doi frați: „Fratele se apropie de pat și atinse cu mâna umărul omului chinuit de cine știe ce vis. La acea ușoară atingere, un răcnet! - ca și cum i-ar fi-mplântat în rărunchi un junghiu roșit în foc - și omul adormit se ridică drept în picioare, cu chipul îngrozitor, cu părul vâlvoi, cu mâinile-ncleștate, cu gura plină de spumă roșcată. Ca o furtună se repezi, apucă masa și o trânti de dușumea, făcând tot țândări”, „Stavrache rămase o clipă cu mâinile ridicate cât mai înalt, dete alt răcnet zguduitor și se năpusti asupra frate-său: îl doborâ la pământ, năruindu-se

<sup>685</sup> *Ibid.*, p.38.

<sup>686</sup> Virgil Vintilescu, *Scriitorii clasici și Junimea*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1997, p.218.

<sup>687</sup> *Ibid.*, p.218.

<sup>688</sup> I.L.Caragiale, *În vreme de război*, în *Opere 3. Nuvele, povestiri, amintiri, versuri, parodii, varia*, Ediție critică de Al.Rosetti, Șerban Cioculescu și Liviu Călin, cu o introducere de Silvan Iosifescu, Editura pentru Literatură, București, 1965, p.369-370.

<sup>689</sup> *Ibid.*, p.377.

<sup>690</sup> *Ibid.*, p.378.

peste el. [ ... ] Atunci începu o luptă crâncenă. Pe lângă o necovârșită putere față de amândoi, hangiul mai avea și o repeziciune de mișcări neînchipuită. S-ar fi sfârșit rău pentru musafiri înfiorătoarea tăvăleală, dacă nu-i dedea fratelui prin minte o stratagemă. Scoase repede cureaua de la brâu ... Stavrache, ocupat cu tovarășul, nu luă în seamă că i se întâmplă ceva la picioare; fratele i le apucă, lenfășură de două ori strâns bine și închise capătul curelii în cataramă; apoi îl apucă pe la spate dându-i cu sete pumni în cerbice. Stavrache lăsă pe tovarăș, dete să se-ntoarcă-n loc; dar picioarele nu se mai putură cumpăni. Fratele îi trase un pumn strașnic în furca pieptului, așa că Stavrache șovăind nu-l mai ajunse cu mâinile și se prăbuși ca un taur, scrâșnind și răgind [ ... ] Până să se ridice hangiul într-un cot, îl răstigniră jos. Îi prinseră fiecare câte o mână, i le răsuciră-n loc, frângându-le degetele pe dos, apoi cu mare silă le împreunară pe amândouă din susul capului și i le legară strâns cu brăul tovarășului, pe când Stavrache îi scuipa și râdea cu hohot. *Acu era legat butuc*".<sup>691</sup>

În drama *Năpasta*, starea de tensiune, care se acumulează mocnit, își semnalează prezența prin cuvinte amenințătoare („Tu ... fii cuminte ... stai acasă și m-așteaptă. Să nu dea dracul! ... că te tai!”<sup>692</sup>, „Să vie iar beat, să mă înjure și să mă amenințe!”<sup>693</sup>), prin resuscitarea unor scene trecute (tortura fizică suferită de Ion la ocnă, înjunghierea mișelească a lui Dumitru: „Am tras cuțitul, și până s-aplece iar ochii ... [ ... ] A țipat ș-a căzut în genunchi ... a dat să scoată cuțitul ... da` m-am repezit și l-am lovit peste mână și la beregată ... când m-am aplecat la el, m-a mușcat de mână. [ ... ] Pe urmă, l-am întors cu fața-n jos, am mers la fântână de m-am spălat și m-am dus acasă să mă culc, că nu mai puteam, cădeam d-a-n picioarele de ostenit”<sup>694</sup>) și imaginarea unor episoade viitoare („Dacă s-o întâmpla și n-ai avea noroc să scapi până la urmă; dacă or pune mâna pe tine, nu fi prost și te-apuca să tăgăduiești cum faci cu mine, că acolo nu te joci ca aicea: te-or pune la chinuri, vai de viața ta! ... o să-ți rupă carnea, să-ți smulgă dinții și unghiile, să-ți descheie țeasta capului”<sup>695</sup>), pentru a răbufni, în final, sub forma unor fapte cu caracter violent: încăierarea dintre Ion și Dragomir („Ion dă un răcnet și se năpustește asupra lui Dragomir tăindu-i drumul; îl apucă de gât și-l învârtește în loc.

<sup>691</sup> *Ibid.*, p.381.

<sup>692</sup> I.L.Caragiale, *Năpasta*, în *Opere. Teatru*, Ediție de Al.Rosetti, Șerban Cioculescu, Liviu Călin, prefată de Alexandru George, Editura Fundației Culturale Române, București, 1997, p.363.

<sup>693</sup> *Ibid.*, p.351.

<sup>694</sup> *Ibid.*, p.393-394.

<sup>695</sup> *Ibid.*, p.390.

[ ... ] îl zguduie și-l împinge departe în față lângă masă; Dragomir palid cade gâfâind pe un scaun. [ ... ] îl apucă de gât [ ... ] îl pune în genunchi [ ... ] îl lasă un moment și-l privește rânjind sălbatic [ ... ] îl înhață [ ... ] urlând [ ... ] îl târăște; Dragomir se zbate [ ... ] pune mâna pe bardă [ ... ] se retrage spre fund<sup>696</sup>) sau atacul lui Dragomir asupra Ancăi („întește pe Anca și se precipită la ea s-o strângă de gât”<sup>697</sup>).

Actul de violență este săvârșit și asupra propriei persoane, atunci când Ion, sub psihoza unor fantezii mistico-religioase și considerându-se vinovat de moartea soțului Ancăi, își imaginează tortura fizică la care este supus și comite un suicid în vederea eliberării sufletești: „Da! eu sunt vinovat ... Maica Domnului mi-a zis să spui, ca să nu mă loviți ... Bateți-l! ... Dați-i la cap! ... Se preface că e nebun ... (înduișat către Dragomir:) Uite cum îl bate! Uite cum îi dă la cap lui Ion! (tipând de groază:) A! ... nu! ... nu! ... nu dați! (în culmea spaimii.) O să-i spargă oasele, îi turtește țeasta capului ... O să-l omoare! ... (își acopere ochii). [ ... ] Nu puneți mâna! ... Să nu dați ... Ion a murit! (se smucește și le scapă; se repede la tarabă, ia un cuțit mare și ridicându-l în sus măreț.) Nu puneți mâna! ... Ion merge la Maica Domnului. [ ... ] (Ion, cu figura radioasă, reapare ținând în sus cuțitul plin de sânge; face doi pași și se prăbușește; amândoi se reped la el și-l ridică)”.<sup>698</sup> Scena, de un dramatism neobișnuit, este încununată de imaginea sângelui care năclăiește întreg spațiul unde s-a înfăptuit actul de cruzime: „pe cămașe e puțin; în odaie dincolo e mult; uite, ici e plin ... Du-te în curte, e stropit peste tot; mergi de scoate o găleată din puț, să vezi apa roșie”.<sup>699</sup>

Întregind repertoriul aluziilor și faptelor violente din drama *Năpasta*, atitudinea cea mai șocantă ne este oferită de Anca, cea care, contrar imaginii obișnuite atribuite femeii, nu ezită să adopte un comportament masculin, violent, fluturând cu lejeritate barda, în timp ce plănuiește uciderea lui Dragomir sau intervenind, folosindu-se tot de o bardă, în disputa dintre acesta și Ion.

Violența cruntă este și una dintre temele centrale ale nuvelei *Grand Hotel* „Victoria Română”, căreia îi cad victime atât animalele nevinovate - cum este și cazul câinelui torturat de măturători: „Câțiva inși se pun la pândă de-o parte și de alta a uliții. Un câne flămând rătăcește căutând dosurile bucătăriilor și unghiurile unde se aruncă gunoaiele. La un semnal, toți se ridică și-l împresoară din toate părțile. O clipă, animalul se oprește înghețat; sângele-i dă năvală la inimă, care-

<sup>696</sup> Ibid., p.377-378-379.

<sup>697</sup> Ibid., p.396.

<sup>698</sup> Ibid., p.385-386.

<sup>699</sup> Ibid., p.389.

ncepe să zvâcnească de coaste ... E pierdut! ... părul i se zbârlește pe coamă. Un fior îi fulgeră d-a lungul prin șira spinării și-i încovrigă coada d-a-ndărătele, până-i înfîge vârful în pânțele ... Ochii turburi caută încotrova un punct de scăpare; dar abia se pune problema în mintea aiurită, și o piatră l-a izbit peste bot, alta la o încheietură, un lemn peste șale și altele plouă ... [ ... ] Îl mai vâd doar cum se zbate sub loviturile măturoaielor, ridicând cu contorsiunile lui un nor gros de praf... e un cățel mic, alb și lăptos<sup>700</sup>, cât și trupul fragil al unei femei: „Doi inși o înhață; ea se smucește și dă să se repează iar; dar un sergent voinic o apucă de braț și o-nvârtește-n loc:

- Nu zbiera și mergi! strigă el scrâșnind și lovind-o greu cu palma peste gură.

Aud atunci o horcăială-necată și, în cadrul luminat al birtului vâd silueta albă a femeii ridicând în sus brațele goale cu pumnii încleștați și dând capul cu părul despletit pe spate, ca și cum i s-ar fi frânt gâtul. Un moment se răsucesc de mijloc, apoi cade țeapănă pe spate în prag... ”.<sup>701</sup>

Ușoare urme de violență întâlnim și în nuvela *Două loturi*, unde furia nestăpânită a lui Lefter Popescu datorită negăsirii biletelor de loterie se manifestă prin spargerea diferitelor obiecte din casă, prin ridicarea glasului și proferarea de injurii, culminând cu agresarea țigăncilor bănuite de furt: „d. Lefter o ia de pept”, „Și-i trage Țâchii o palmă, s-o năucească”, [ ... ] și-i dă brânci babei cât colo în săliță”.<sup>702</sup>

Salba de imagini pătate de violență se îmbogățește și mai mult cu un episod oferit de schița *1 Aprilie*, care în ciuda tonului general vesel, prilejuit de farsele făcute cu ocazia zilei menționate de titlu, dăruiește prin intermediul unei telegrame concepute de Costică Petrăchescu o valoroasă frântură de descriere naturalistă, care aduce izbitor de mult cu finalul romanului *Bestia umană* (Zola): „Trenul de persoane sosind pe linia a doua, publicul a dat năvală către peron, trebuind să traverseze șinele liniei întâia.

O damă în vârstă, voind și ea să treacă mai la urmă, s-a-mpiedicat în rochie și a căzut pe șine. A voit să se scoale, când iată trenul accelerat, care intră în gară cu o viteză neînchipuită.

<sup>700</sup> *Idem, Grand Hôtel „Victoria Română”, în Temă și variațiuni. Momente, schițe, amintiri*, Ediție îngrijită și prefață de Ion Vartic, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1988, p.59.

<sup>701</sup> *Ibid.*, p.60,

<sup>702</sup> I.L.Caragiale, *Două loturi*, în *Opere 3. Nuvele, povestiri, amintiri, versuri, parodii, varia*, Ediție critică de Al.Rosetti, Șerban Cioculescu și Liviu Călin, cu o introducere de Silviu Iosifescu, Editura pentru Literatură, București, 1965, p.117-118.

*Nenorocita femeie se ridicase și ieșise de pe șine; dar, fiindcă bătea un vânt puternic și, poate, din pricina curentului provocat de iuțea locomotivei, pulpana rotondei umflată a fost apucată de botul mașinei. Într-o clipă femeia a fost smulsă, învărtită în loc și apucată sub roți.*

*Toată lumea țipa. În zadar! mecanicul n-a putut opri decât prea târziu, când nenorocita era cu desăvârșire zdrobită - o masă de carne informă”.*<sup>703</sup>

Tonul vesel - tragic continuă și în schița *1 Aprilie (Monolog)*, care descrie mecanismul evoluției unei farse ocazionate de „ziua păcălelilor”, într-o adevărată tragedie soldată, ironic, cu moartea inițiatorului acestei farse: „*Apoi un răcnet, o pocnitură, o bufneală de trup căzând, toate într-o clipă, și țipetele Cleopatrii [ ... ] Mitică lungit pe spate horcăia adânc, Cleopatra lupta să-i ridice capul greu, Mișu sta țăpăn în picioare. [ ... ] Mișu s-a desprins de Cleopatra, s-a întors în loc și, când a dat Mitică să pornească spre el, a ridicat bastonul de vârf cu măciulia nodoroasă-n sus, și l-a plesnit pe Mitică drept în frunte cu sete ... [ ... ] L-am ridicat pe Mitică încetinel ... Nu mai horcăia așa tare ... [ ... ] Mantaua Cleopatrii era plină de sânge ... Obrazul lui Mitică negru ca postavul și umflat ... [ ... ] când l-am luat să-l coborâm din birje, a mai horcăit o dată tare și pe urmă s-a plecat scurt cu bărbia-n piept, parcă i-a trosnit junghetura ... Atuncea, când s-a aplecat, i-am văzut creierii amestecați cu păr și sânge cu spumă”.*<sup>704</sup>

Stranii tușe violent - lugubre descoperim și în *Pastramă trufanda*, unde elementul absolut năucitor de a transforma un cadavru în pastramă este urmat de reacții violente la aflarea veștii că acesta a fost chiar și mâncat: „*Dar Aron țipă o dată și-ncepe să se plesnească peste ochi cu palmele, să se bată cu pumnii-n cap, să-și smulgă barba și perciunii; se vaită și urlă, ca de cine știe ce nenorocire grozavă. [ ... ] Aș! ovreiul cade jos, se tăvălește, bătându-se cu fruntea de țărână și urlând mai tare, parcă-i ieșit din minți. [ ... ] Se scoală ovreiul de jos, apucat ca de turbă, îl înhață de piept pe Iusuf, și, haide, techer-mecher cu el, la cadiu, la judecată! [ ... ] În vremea asta, Aron se jeleşte mereu smulgându-se de barbă ... [ ... ] Iusuf s-a-ngălbenit deodată și s-a apucat cu mâinile de pânțece. [ ... ] Când le-a auzit toate astea Iusuf, i s-a-ntors inima pe dos; a-nceput și el să se bată cu pumnii-n cap și-n pânțece, și să se vaite”.*<sup>705</sup>

<sup>703</sup> *Idem, 1 Aprilie*, în *Temă și variațiuni. Momente, schițe, amintiri*, Ediție îngrijită și prefată de Ion Vartic, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1988, p.199.

<sup>704</sup> *Idem, 1 Aprilie (Monolog)*, în *Opere. Teatru*, Ediție de Al.Rosetti, Șerban Cioculescu, Liviu Călin, prefată de Alexandru George, Editura Fundației Culturale Române, București, 1997, p.403.

<sup>705</sup> *Idem, Pastramă trufanda*, în *Opere 3. Nuvele, povestiri, amintiri, versuri, parodii, varia*, Ediție critică de Al.Rosetti, Șerban Cioculescu și Liviu Călin, cu o introducere de Silviu Iosifescu, Editura pentru Literatură, București, 1965, p.152-153.

Coloristica tăios de întunecată a aspectelor naturaliste capătă o licărire specială odată cu descoperirea în câteva creații caragialiene a unui alt fapt tipic naturalist - ilustrarea unor cazuri particulare ale „teoriei motorilor animați” sau ale „mașinii de carne”, expusă de scriitorul însuși în articolul *Ion Brezeanu* (1898). Această teorie pune pierderea coerenței mentale pe seama unui instinct de autoapărare ce explodează într-o energie depășind limitele puterii fizice obișnuite sau ale gândirii curente a individului: „*Iată o gloabă spetită și stinsă de puteri, pe care n-ai crede-o în stare să se mai târască trei pași. Călărețul e atacat de vrăjmași armați, cari descarcă focuri asupra-i. El smucește frâul, dă pintoni și țipă desperat. Atunci, gloaba năucă dă drumul rezervei de energie; din câteva sărituri supreme, a urcat dealul; într-o clipă a fost departe de primejdie. Poate crăpa în vârful dealului, dar l-a urcat. Este incalculabil în câtă putere mecanică se poate transforma energia înmagazinată cheltuită dintr-o singură dată*”.<sup>706</sup>

În clipe de epuizare fizică și psihică, un puternic stimul interior sau instinct de supraviețuire apucă cu o puternică mână invizibilă personajul deznădăjduit pentru a-l trage afară din „groapa” adâncă a pierzaniei: „*Se petrecu atunci în această ființă un fenomen ciudat, o completă răsturnare; tremurătura lui se opri, abaterea dispăru și figura-i descompusă de-o atât de îndelungată criză, luă o bizară seninătate. El se ridică drept, cu siguranța unui om sănătos și puternic, care merge la o țință lesne de ajuns*”<sup>707</sup>, „*Se opinti încă o dată cu supremă energie, ridică de la pământ pe nenorocit; dar acesta fu apucat de un cutremur grozav, se zbătu din toate încheieturile și, biruind cu greutatea-i de mortăciune cea din urmă putere de mpotrivire a lui Stavrache, îl îngenunche, îl trânti jos și-i puse, ca un luptător teafăr, biruitor, genunchiul în piept*”<sup>708</sup> sau „*A stat mult astfel d. Stavrache supus sub călcâiul ocnașului; mult a suferit în ochi rânjeala acelei fiare. Dar când nebunul a voit să-l sugrume, atunci hangiul, smintit și el de frica morții, a făcut o săritură deznădăjduită ... Ocnașul a sărit cât colo ca un mototol, a bufnit în ușa, ușa s-a deschis de perete și mototolul a pierit în întunericul nopții*”.<sup>709</sup>

Încolțit de anumiți factori agresori, personajul naturalist caragialian - fie el ființă umană sau animal - își coagulează energiile corpului și într-o opintire

<sup>706</sup> *Idem, Ion Brezeanu* în *Publicistică și corespondență*, Editura “Grai și suflet – Cultura Națională”, București, 1999, p.242.

<sup>707</sup> *Idem, O făclie de Paște*, în *Opere 3. Nuvele, povestiri, amintiri, versuri, parodii, varia*, Ediție critică de Al.Rosetti, Șerban Cioculescu și Liviu Călin, cu o introducere de Silviu Iosifescu, Editura pentru Literatură, București, 1965, p.37.

<sup>708</sup> *Idem, În vreme de război*, în *Opere 3. Nuvele, povestiri, amintiri, versuri, parodii, varia*, Ediție critică de Al.Rosetti, Șerban Cioculescu și Liviu Călin, cu o introducere de Silviu Iosifescu, Editura pentru Literatură, București, 1965, p.375.

<sup>709</sup> *Ibid.*, p.375-376.

supraomenească, reușește să se smulgă din capcana în care este prins: „O clipă animalul se oprește înghețat; sângele-i dă năvală la inimă, care începe să zvâcnească de coaste... E pierdut! ... Părul i se zbârlește pe coamă. Un fior îi fulgeră de-a lungul prin șira spinării și-i încovrigă coada de-a-ndăratele, până-i înfige vârful în pânțele. Ochii turburi caută încotrova un punct de scăpare; dar abia se pune problema în mintea aiurită, și o piatră l-a izbit peste bot, alta la o încheietură, un lemn peste șale și altele plouă ... El își iese acum din sine: mașina cea vie dă drumul rezervei de energie - pentru așa moment o păstra -, nici un gând de economie ... trebuie cheltuită toată! Opintindu-se din fundul rărunchilor, animalul s-avântă orbește în fața loviturilor ... Un răcnet suprem! Sparge rândurile vrăjmașilor, le scapă printre picioare și fuge uitându-se drept și numă-nainte, fuge mereu până dă de un loc singuratic. Aici s-așază stins de oboseală, să-și lingă rănilor și să se vaiete discret de durere. Somnul se capătă mai ieftin decât hrana și deocamdată i-e mai trebuincios: truditul corp se încolăcește binișor, închide ochii triști și adoarme oftând greu din afund”.<sup>710</sup>

Măsurarea omului cu animalul ne prilejuiește o ultimă imagine ilustrativă pentru această teorie: „Țeasta enormă a fiarii apare deasupra gardului. Fiara se înalță în labele dinapoi și încalecă pârleazul. O clipă, dând cu ochii de fereastra noastră, se oprește pe loc stând la gânduri. Dar, până să nu facă altă mișcare, mutul s-a ridicat în fața ei și a plesnit-o drept în frunte. Am auzit un hî! din fund de rărunchi și un trosnet surd. Ursul s-a clătinat și s-a prăbușit în afară; mutul a scăpat parul din mână și a căzut lung pe spate înăuntru”<sup>711</sup>, imagine care, deși poate nu la fel de evocatoare ca și cele de mai sus, reușește totuși să redea modul în care un personaj „și-a cheltuit toată rezerva de energie”, pentru a răzbuna o „ofensă”.

#### V.6.2.1.6. Viciul sau evadarea din coșmarul realității

În universul naturalist fizicul își ia violent revanșa pentru faptul de a fi fost disprețuit și înăbușit atâta amar de vreme, împingând involuntar personajele către latura dionisiacă a existenței. Închistat într-un stil de viață vegetativ și pur material, omul naturalist trăiește din plin, secătându-și energiile în satisfacerea unor

<sup>710</sup> I.L.Caragiale, *Grand Hôtel „Victoria Română”*, în *Temă și variațiuni. Momente, schițe, amintiri*, Ediție îngrijită și prefată de Ion Vartic, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1988, p.59.

<sup>711</sup> I.L.Caragiale, *O reparație*, în *Opere 3. Nuvele, povestiri, amintiri, versuri, parodii, varia*, Ediție critică de Al.Rosetti, Șerban Cioculescu și Liviu Călin, cu o introducere de Silvian Iosifescu, Editura pentru Literatură, București, 1962, p.360.

imbolduri elementare, cum ar fi mâncatul, băutul, pofta trupească, fumatul și jucatul de cărți, devenind jucăria propriilor sale impresii, cedând elanului inimii sale, instinctului, brutalității bestiale, simțurilor, furiei, ambiției și unei activități dezordonate și deșănțate.

Poarta de intrare în templul plăcerilor de tot soiul este asigurată de simțul gustativ, prin stimularea căruia universul gastronomic prinde contur în creațiile caragialiene tragice, aspect total disprețuit de curente anterioare: ouă roșii (*O făclie de Paște*), pâine (*Năpasta*), covrig, măsline, costițe de rămător afumate, pastramă, telemea (*În vreme de război*), carne cu prune (*Două loturi*), prăjitură (*Grand Hotel „Victoria Română”*), pastramă (*Pastramă trufanda*), fasole, mămăligă, mere (*O reparație*).

Hanurile, birturile, crâșmele, berăriile, cafenelele reunesc toate sub acoperișul lor suflete chinuite, care în demersul lor zilnic de a-și duce „crucea” împovăraătoare se opresc pentru un răgaz, încercând cu disperare să evadeze din acest coșmar sau măcar să uite pentru un scurt răgaz de realitatea covârșitoare: Leiba bea rachiu, Stavrache îi îmbie pe drumetri cu vin, Dragomir și Ion se desfată cu rachiu și vin. Indispensabilitatea unui astfel de spațiu este sugerată de însăși prezența constantă a hanului și a hangului în creațiile caragialiene tragice: Leiba, Stavrache și Dragomir sunt toți proprietari de hanuri.

Atmosfera de restaurant, birt și cafenea este cel mai bine zugrăvită în *Grand Hotel „Victoria Română”*, unde „mirosul” decadenței se face simțit peste tot, învăluind personajele într-o amorteală temporară liniștitoare: „În cele două colțuri ale răspântiei din față se află de-o parte un birt și de alta o cafenea mică. [ ... ] cântec obscen”<sup>712</sup>, tulburată doar de evenimentele neplăcute specifice acestor locuri de pierzanie: „Ceartă jos în cafenea ... S-a spart ceva ... parcă o ușă cu geamuri trântită cu violență ... Țipete de femei, strigăte de bărbați, fluierături febrile de gardiști ... [ ... ] El luptă să scape - ea nu-l lasă”.<sup>713</sup>

Universul amețitor al viciilor atrage în mrejele sale chiar și sufletul pur al unui copil abandonat - Mitu din *Păcat* -, pentru care băutura, țigara, cafeaua, înjurăturile, viața pe muchie de cuțit sunt la fel de comune ca și aerul pe care îl respiră: „Mititelul, obosit, s-a oprit: merge să salute foarte comic cu cilindrul lui enorm pe boieri și se-așează pe un scaun picior peste picior alături cu domnul senator ... Altă țigară ... Domnul senator îl tratează cu cafea și rom. Alt „amic” îl mai îmbie încă cu un păhărel ... și încă unul ...

---

<sup>712</sup> *Ibid.*, p.58.

<sup>713</sup> *Ibid.*, p.60.



[ ... ] *Beat mort!*”<sup>714</sup>

În acest univers decăzut și decadent, chiar și persoanele cele mai respectabile cad pradă viciilor de tot soiul: preotul Niță din Dobreni ni se înfățișează pierzându-se trist și beat pe străzile Ieșilor, în căutarea copilului dispărut (*Păcat*) sau respectabilul notar rătăcind beat criță prin sat (*În vreme de război*). Aceeași nuvelă ne dezvăluie portretul popii Iancu din Podeni, care nu are nimic din puritatea fizică și sufletească, harul și duhovnicia unui preot adevărat; dimpotrivă, acesta se dovedește a fi capul unei cete de tâlhari, care bea, fumează și păcătuiește ca și cel mai deklasat om de pe pământ. Nici hangiuul Stavrache, fratele popii, nu trăiește o viață mai aproape de cele sfinte, fiindcă și acesta i-a furat fratelui său averea, iar pentru a îndepărta obsesia care îl torturează, încearcă să se „trateze” cu rachiu. Viciile au pus o atât de mare stăpânire pe lumea sfârșitului de secol al XIX-lea, încât le vedem rozând chiar și cele mai umile familii; în acest sens, sugestivă este imaginea fetei venită pe un ger infernal pentru a cumpăra de la Stavrache nimic altceva decât țuică: „*M-a trimis maica, să-i dai de un ban gaz, și taica de doi bani țuică*”.<sup>715</sup>

Femeile, aceste ființe care în epocile anterioare erau întruchiparea a tot ce este mai gingaș și mai pur, sunt pictate de naturalism în aceleași culori întunecate ca și bărbații, împreună cu care se zbat pentru supraviețuire într-o lume ce nu le oferă prea multe satisfacții. Ca urmare a unei sinistre așezări a femeilor pe picior de egalitate cu bărbații, la bine și la greu, în împrejurări mai mult sau mai puțin plăcute, femeile duc același trai ca și bărbații, bucurându-se de aceleași mijloace de relaxare și căzând pradă acelorași „păcate”. Astfel, dacă în schița *Bubico*, o găsim pe stăpâna câinelui fumând de zor în compartiment, în *Două loturi* o urmărim pe doamna Popescu „defilând” în *negligé* prin locuință, în *O blană rară*, o remarcăm pe doamna Cuțopolu, care duce o viață de petrecere, sfârșind aproape de fiecare dată „ametiță de băutură”, de prea multă șampanie, pentru a pătrunde apoi, prin nuvela *Păcat*, în atmosfera plină de sunet și culoare a unui birt ticsit de prostituate: „*În piață, vătășelul știe că Mitu Boierul a intrat adineaori cu mai mulți ofițeri și funcționari la cafeneaua din colț, unde « cântă fetele teatru ».* [ ... ] *huiduieli...*”<sup>716</sup>

<sup>714</sup> I.L.Caragiale, *Păcat*, în *Opere 3. Nuvele, povestiri, amintiri, versuri, parodii, varia*, Ediție critică de Al.Rosetti, Șerban Cioculescu și Liviu Călin, cu o introducere de Silviu Iosifescu, Editura pentru Literatură, București, 1965, p.53.

<sup>715</sup> *Idem*, *În vreme de război*, în *Opere 3. Nuvele, povestiri, amintiri, versuri, parodii, varia*, Ediție critică de Al.Rosetti, Șerban Cioculescu și Liviu Călin, cu o introducere de Silviu Iosifescu, Editura pentru Literatură, București, 1965, p.378.

<sup>716</sup> *Idem*, *Păcat*, în *Opere 3. Nuvele, povestiri, amintiri, versuri, parodii, varia*, Ediție critică de Al.Rosetti, Șerban Cioculescu și Liviu Călin, cu o introducere de Silviu Iosifescu, Editura pentru Literatură, București, 1965, p.54-55.

Și pentru ca atmosfera decadentă să fie completă, din acest univers țișător și asurzitor nu puteau lipsi vorbele grele, limbajul murdar, trivial și jignitor. De la cuvintele vulgare rostite cu lejeritate și naturalețe de copilul cerșetor din nuvela *Păcat* și până la vorbele grele spuse din ură de personajele celorlalte nuvele, întâlnim o întreagă varietate de înjurături, care aduc cititorul în realitatea personajelor care le rostesc: „*Lua-te-ar dracu de javră!*”, „*Lovi-te-ar jigodia, potaia dracului!*”, „*lua-te-ar hengerul, Bubico!*”, „*dobitoacă!*”, „... *vedea-te-aș mănuși!*”, „*mânca-i-ai coada!*”<sup>717</sup>, „*Scrie-v-ar popa să vă scrie, de pârlăți!*”, „*fire-ați ai dracului!* ...”<sup>718</sup>

În afară de limbajul de o duritate, cruzime și realitate izbitoare al oamenilor din diferite clase sociale, curentul naturalist oferă în plus și frânturi din limbajul de jargon și argou specific anumitor grupuri. Caragiale, respectând cu fidelitate acest element naturalist, încearcă să redea cititorului o atmosferă cât mai fidelă a universului țigănesc, folosindu-se de limbajul specific acestui grup etnic: „*Să mă trăsnească Dumnezeu! Să hie al dracului!*”, „*Ce să spuie boiarule! zice bătrâna apilpisiță, ce să spuie? Vai de păcatele noastre, dacă nu știe ... auzi colo! Ce să spuie?*”, „*Să n-aibă parte! ...*”, „*Ba nu minț, boiarule*”, „*Ba, să hie al dracului care n-o poartă de frig ... Sunt borțoasă, boiarule ... alerg toată zâulica pân zloată - bogdaproste, îmi țâne cald la pânțele și la șale*”<sup>719</sup>.

#### V.6.2.1.7. Glasul răsunător al „cărnii”

Ca expresie a azvârlirii ființei umane înapoi cu mii de ani, la stadiul de animalitate, avem surpriza de a descoperi omul în ceea ce are el mai natural, mână de instincte și pasiuni materializate, așa cum am mai afirmat, prin acte de o violență înfiorătoare sau prin acte pasionale răvășitoare. Indiferent de natura lor, aceste acte devastatoare scot la iveală „brută”, „animalul” din fiecare individ, expunând natura umană inferioară.

Dacă ne este permis să considerăm violența o consecință a canalizării eronate, negative a energiei primare a ființei umane, atunci la antipodul acesteia

<sup>717</sup> *Idem*, *Bubico*, în *Temă și variațiuni. Momente, schițe, amintiri*, Ediție îngrijită și prefată de Ion Vartic, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1988, p.269-274.

<sup>718</sup> *Idem*, *În vreme de război*, în *Opere 3. Nuvele, povestiri, amintiri, versuri, parodii, varia*, Ediție critică de Al.Rosetti, Șerban Cioculescu și Liviu Călin, cu o introducere de Silviu Iosifescu, Editura pentru Literatură, București, 1965, p.378.

<sup>719</sup> *Idem*, *Două loturi*, în *Opere 3. Nuvele, povestiri, amintiri, versuri, parodii, varia*, Ediție critică de Al.Rosetti, Șerban Cioculescu și Liviu Călin, cu o introducere de Silviu Iosifescu, Editura pentru Literatură, București, 1965, p.117.

găsim pasiunea, ca manifestare pozitivă a acestei energii elementare și poate chiar ca expresie inconștientă de regăsire a armoniei și unității primordiale, de refacere a perfecțiunii oului androgin. Cea din urmă idee a fost susținută și de Sigmund Freud, care constata că, în fața tendinței naturale către moarte, ființa umană reacționează activându-și două categorii de instincte, dintre care *instinctele sexuale*, generatoare de viață și considerate „gardieni ai vieții”, sunt „conservatoare, întrucât tind spre reproducerea unor stări anterioare substanței vii; prin rezistența deosebită pe care o opun influențelor exterioare și, într-un sens mai larg, prin faptul că conservă viața un timp mai îndelungat, ele se dovedesc a fi cele mai conservatoare”<sup>720</sup>, iar *instinctele eului*, considerate ale morții, fiindcă le reprimă pe cele sexuale, împiedicând perpetuarea vieții și a speciei, sunt un reflex al tendinței către perfecțiune a omului, „care l-a făcut să atingă actualul nivel al performanței spirituale și al sublimării morale și de la care am putea aștepta transformarea progresivă a omului actual într-un supraom”.<sup>721</sup> Favorizate de fondul anumitor tipuri de personalități, dar încurajate și de factori externi, ca mediul social și educația, cele din urmă constituie o alternativă la instinctele sexuale, o posibilitate de smulgere din primitivismul și limitarea instinctelor primare, în favoarea unei înălțări către universul rece al intelectului, tendință pe care același Freud o privea cu multă rezervă: „În ce mă privește, nu cred într-o astfel de tendință immanentă a omului și nu văd nici un motiv pentru a menaja această iluzie plăcută. Dezvoltarea de până acum a omului nu necesită se pare o altă explicație decât cea valabilă în cazul animalelor, iar ceea ce apare la un mic număr de indivizi drept tendință irezistibilă spre continuă desăvârșire nu este altceva decât o consecință a represiunii instinctelor, represiune care stă la baza a tot ceea ce are mai valoros cultura umană. Instinctul refulat nu încetează niciodată să tindă spre satisfacerea sa deplină, care ar consta în repetarea evenimentului ce a prilejuit satisfacerea primară. Toate formațiunile substitutive și reacționale, precum și sublimările nu reușesc să pună capăt tensiunii sale permanente, astfel încât diferența dintre satisfacția obținută și cea căutată dă naștere unei forțe motrice ce nu permite rămânerea organismului la o situație dată, ci, așa cum spune Mefistotel în „Faust”, „îl împinge tot mereu înainte”. Drumul înapoi spre satisfacerea deplină este barat de obiectul de rezistență pe care o opun refulările, organismului nemairămânându-i altceva de făcut decât să urmeze o altă direcție a dezvoltării, rămasă încă liberă, fără să aibă desigur posibilitatea de a duce

---

<sup>720</sup> Sigmund Freud, *Dincolo de principiul plăcerii*, traducere din limba germană de George Purdea și Vasile Dem. Zamfirescu, Editura „Jurnalul literar”, București, 1992, p.60.

<sup>721</sup> *Ibid.*, p.62.

procesul până la capăt și deci de a-și atinge scopul. Procesele constituirii unei fobii nevrotice, care nu este decât încercarea de a evita satisfacerea unui instinct, ne oferă modelul formării acestei aparente „tendințe către perfecțiune”, pe care însă nu o putem atribui tuturor indivizilor. [...] tendința Erosului de a reuni ceea ce este organic în unități tot mai mari constituie o compensație pentru absența „tendinței către perfecțiune”.<sup>722</sup>

Omul naturalist este departe de a fi măcinat de dilema cărei categorii de instincte să-i dea ascultare, și reducând la tăcere eventualele „semnale” ale eului, se lasă pradă poftelor trupesti, pasiunii, voluptății, dragostei fizice duse la extrem - toate acestea aruncându-l în haos, într-un vârtej halucinant, într-o goană nebună și o căutare frenetică de a atinge extazul, deoarece ele sunt noile stăpâne ale acestei lumi, căroră acest om îi cade pradă mai devreme sau mai târziu, ca într-o vrajă nesfârșită. Organicul, fizicul, partea trupestă a ființei umane se revoltă, cere, caută, simte nevoi nebănuite care îl rod pe dinăuntru și care sporesc treptat: „Trupul tânăr se simți furnicat din creștet până-n tălpi de un fior fierbinte ... Căldura toată i se urcă la frunte ... [ ... ] Bolnav ... Friguri și bătaie de inimă, încât nu se putea ține pe picioare. [ ... ] ... lui nu-i e foame ... [ ... ] Flăcăul își umflă pieptul, întinzându-și brațele amorțite de friguri, până-i trosnesc încheieturile. [ ... ] aude urechile cum îi țiuiesc de tare și simte genunchii părăsindu-l”<sup>723</sup>,

până la izbucnirea într-o înlănțuire de manifestări pasionale: „Cum o femeie știe alinta – cum degetele ei delicate se înfig în mușchii încordați – și gura ei rece ca gheața și ochii ei beți – și puful mărunț de pe obraji aprinși zbârlit de fiori – încovoiala lăngedă a trupului – izbiturile inimei ei de pereții sânului – și mirosul fără nume ce-i radiază din rădăcinile părului – și cât e de bine să te părăsești în stăpânirea acestor atâtea simțiri ce te-nvăluiesc din toate părțile ca niște vârtejuri de aburi calzi saturați de esența adormitoare...

Cu vorbe să le spun? ... Astea se simt și se gândesc, de spus nu se pot spune... A fost o smăcinare a sufletului dulce și dureroasă, o exaltare a simțirii, îngrozitoare și delicioasă.

Multe nopți asemenea și fiecare neasemănate... Libațiuni sub razele lămpii albastre; toate nebuniile închipuite și neînchipuite; anecdote picante de care el avea un repertoriu popular așa de bogat; scene de gelozie fără cuvânt și din chiar senin; și jocuri, și mușcăături; și lupte atât de inegale, pentru ea ca putere, pentru el

<sup>722</sup> Ibid., p.62-63.

<sup>723</sup> I.L.Caragiale, *Păcat*, în *Opere 3. Nuvele, povestiri, amintiri, versuri, parodii, varia*, Ediție critică de Al.Rosetti, Șerban Cioculescu și Liviu Călin, cu o introducere de Silviu Iosifescu, Editura pentru Literatură, București, 1965, p.49-50-51.

ca farmec... și-apoi, după atâta oboseală, povestirea reciprocă a celor întâmplare mai înainte de a se cunoaște”.<sup>724</sup>

Ațâțată de cele mai multe ori de gesturi simple, banale, fibra intimă puternic răscolită a personajului naturalist se dezlănțuie într-o sarabandă de gesturi pasionale menite să descopere până la epuizare misterul senzațiilor: „*Ileana cântă frumos, e știută; dar acuma căldura cântecului este deosebită; glasul ei arde. [ ... ] ... Da, pentru că nu mai poate ascunde focul ce-o arde; trebuie odată să-l dea afară ... și cântecul și plânsul pe-nfundate nu-i mai ajuns pentru asta. [ ... ] Și cu mâinile înfipse în păr, femeia își legăna ca de durere capul frumos într-o parte și în alta ... [ ... ] Ochii i se-nchiseră, obrajii și gura îi înghețaseră și căzu moale în brațele lui. Când de suflarea bărbatului femeia își căpătă iar glasul, se puse să-i spuie cât de nedrept se supăraseră el pe ea, cât de copilărească și fără temei fusese cearta lor și cât suferise ea din lipsa lui. [ ... ] Ea geme în chinurile așteptării, nesiguranții, deznădejzii. [ ... ] tremură scuturată din rărunchi de friguri ... Femeia se acață de gâtul lui ... El o strânge în brațe cu putere și dă să-și apropie buzele de ale ei... dar îl cuprinde un fior de groază și-o împinge departe. [ ... ] Ea rămâne-ntâi înlemnită ... apoi începe să răză înecat și din ce în ce mai nervos, până când izbucnește cu hohot și, lovindu-l brutal peste brațul vânjos, pe care i-l apucă și-l strivește sub degete ... Și se năpustește asupra lui și-l îngenunche jos la pământ ...*”<sup>725</sup>

#### V.6.2.1.8. Fotografismul descrierilor naturaliste

Într-un secol al pozitivismului și materialismului, noul curent literar - naturalismul - vizează precizia științifică, observația, analiza atentă și exactă a tuturor persoanelor, lucrurilor și fenomenelor, cu scopul de a ajunge la un nivel cât mai înalt de cunoaștere și înțelegere a acestora.

În acest sens, nuvelele caragialiene sunt bogate în scene naturaliste care încremenind parcă timpul în loc, se concentrează asupra unui singur personaj, fenomen, obiect, încercând să redea cu lux de amănunte toate aspectele care-l caracterizează într-o anumită situație și care se dovedesc unice, neașteptate, frapante: „*poarta trosni spărgându-și lipiturile de gheață*”.<sup>726</sup> Mai mult decât atât,

---

<sup>724</sup> Ibid., p.51.

<sup>725</sup> Ibid., p.60-65-67-68.

<sup>726</sup> I.L.Caragiale, *În vreme de război*, în *Opere 3. Nuvele, povestiri, amintiri, versuri, parodii, varia*, Ediție critică de Al.Rosetti, Șerban Cioculescu și Liviu Călin, cu o introducere de Silviu Iosifescu, Editura pentru Literatură, București, 1965, p.379.

realitatea obiectivă, atât de mult timp nedreptățită, țâșnește violent într-un act de răzbunare, producând un iureș de scene naturaliste care pun în lumină urâtul, ineditul, morbidul, scabrosul unei situații, prin abordarea unor subiecte considerate tabu de către curente anterioare.

Imaginile naturaliste sugerând durerea sau tortura fizică primează în scrierile caragialiene, cu preponderență în nuvela *O făclie de Paște*: „Doi găzi or să țină victima răstignită jos, și Gheorghe, cu călcâiul pe pântecul ei, o să vâre încet, ca în blana de lemn moartă, sfredelul în osul viu al pieptului, adânc, mai adânc, până să atingă inima, pe care s-o oprească din zvâcniturile-i nebune și s-o ținuiască pe loc!”<sup>727</sup>, „Zibal trecu cu lampa în gang. Tâlharul gemea greu; după încordarea brațului se vedea că renunțase la o inutilă zbuciumare. Mâna era umflată și degetele încovoiate ... părea că vrea s-apuce. Jidanul apropie de el lampa ... - Un fior; frigurile se întorceau iar. - Aplecă lumina prea aproape, încât, tremurând, atinse mâna tâlharului cu sticla fierbinte: o crispație violentă a degetelor se produse, urmată de un vaiet surd...”<sup>728</sup> și „Poarta se deschise de perete târând trupul lui Gheorghe spânzurat de brațul drept”.<sup>729</sup> Urmările propriului său act de cruzime sunt surprinse cu atâta sete de Leiba, încât timpul, părând să-și încetinească ritmul curgerii, încremenește fiecare etapă a acestuia, îngăduind celui care a comis fapta să se „bucure” cât mai mult de aceasta, să se înfrupte din această imagine pulverizată pentru a-și prelungi starea temporară de detașare: „[ ... ] Zibal ține ochii ațintiți asupra unui lucru spânzurat, negru și inform, sub care, pe un alt scaun, la o potrivită înălțime, arde o făclie mare. Zibal privește fără să clipească procesul de descompunere a mâinii ce desigur nu l-ar fi cruțat pe dânsul. – El n-auzise urletele de afară ale nenorocitului: era acum prea interesant ce vedea ca să mai auză. Zibal urmărise cu nesațiu toate contorsiunile, toate crispațiile stranii ale degetelor, apoi amorțeala cuprinzându-le încet pe unul câte unul – erau parcă labele unui gândac, care se zgârcesc și se întind, se agită în mișcări extravagante, tare, mai încet, încet de tot și apoi înțepenesc sub jocul unui copil crud. Era sfârșit. Mâna cocea și se umfla încetinel fără mișcare. [ ... ] Un miros gras de carne arsă se răspândea în gang; o fășiitură se auzi și mici plesnituri”.<sup>730</sup> În această nuvelă, scenele cutremurătoare, țiptoare sunt acompaniate de imagini mai temperate, care în același spirit naturalist, abundă de detalii ce poartă amprenta preocupărilor

<sup>727</sup> Idem, *O făclie de Paște*, în *Opere 3. Nuvele, povestiri, amintiri, versuri, parodii, varia*, Ediție critică de Al. Rosetti, Șerban Cioculescu și Liviu Călin, cu o introducere de Silviu Iosifescu, Editura pentru Literatură, București, 1965, p.37.

<sup>728</sup> Ibid., p.38.

<sup>729</sup> Ibid., p.39.

<sup>730</sup> Ibid., p.39.

științifice ale vremii: „Poarta este bine închisă cu o bârnă grea d-a curmezișul, ale cărei căpătâie stau în câte-o bortă în ziduri. [ ... ] O limbă îngustă de herăstrău trece prin borta întâia și începe să ronție în mișcări dese și regulate ... Planul era ușor de înțeles: patru borte în patru unghiuri ale unui pătrat; între ele herăstrăul trage liniile; în centrul pătratului s-a înfipt sfredelul mai dinainte; când bucata va fi cu totul dezlipită de trupul întreg al lemnului, se trage afară; prin golul rămas, o mână puternică se introduce, apucă bârna, o dă într-o parte și ... goii sunt la Leiba în casă”<sup>731</sup>, „Lațul era ingenios combinat: o frânghie lungă legată cu un căpătâi de butuc: la o lungime potrivită, pe locul unde era să dispară pătratul scobit, un ochi pe care Leiba îl ținea deschis cu mâna stângă, în timp ce cu mâna dreaptă ținea strâns celălalt căpătâi. La momentul cerut, Zibal dete drumul ochiului și apucând repede cu amândouă mâinile căpătâiul liber cu o smucitură supremă trase înăuntru brațul întreg”<sup>732</sup> sau „[ ... ] fitilul e așa de jos lăsat încât flacăra stă ascunsă în interiorul capsulei de alamă; numai prin grația mașinii apar de jur-împrejur niște bendițe verticale foarte subțiri de-o lumină aproape cu totul moartă”<sup>733</sup>.

În nuvela *Păcat*, fotografismul naturalist își face auzit glasul prin modalitatea crudă prin care Niță își ucide propria fiică: „A doua țeavă! Ileana cade în genunchi ... se zbuciumă în zadar să se scoale ... Vrea să strige ... O gâlgâitură de sânge o podidește pe gură ... Se moaie de la junghietură și târându-se cât colo, se așează de-a binelea”<sup>734</sup>, sau chiar într-o formă mai puțin violentă prin „degetul împuns, în vârful căruia, după fiece storsătură, creștea repede la loc o mărgea mare roșie”<sup>735</sup>.

Drama *Năpasta* și schița *O reparație* contribuie la rândul lor la complexul tablou naturalist, prin sugerarea urmărilor macabre ale unor fapte de violență: „I-a podidit sângele pe nas și pe gură ș-a murit”<sup>736</sup>, „te-or pune la chinuri, vai de viața ta! ... o să-ți rupă carnea, să-ți smulgă dinții și unghiile, să-ți descheie țeasta capului”<sup>737</sup>, „Binișor ne apropiem de omul lungit: e mort... nasul și gura pline de

<sup>731</sup> *Ibid.*, p.37.

<sup>732</sup> *Ibid.*, p.38.

<sup>733</sup> *Ibid.*, p.36.

<sup>734</sup> I.L.Caragiale, *Păcat*, în *Opere 3. Nuvele, povestiri, amintiri, versuri, parodii, varia*, Ediție critică de Al.Rosetti, Șerban Cioculescu și Liviu Călin, cu o introducere de Silvan Iosifescu, Editura pentru Literatură, București, 1965, p.69.

<sup>735</sup> *Ibid.*, p.49.

<sup>736</sup> I.L.Caragiale, *Năpasta*, în *Opere. Teatru*, Ediție de Al.Rosetti, Șerban Cioculescu, Liviu Călin, prefată de Alexandru George, Editura Fundației Culturale Române, București, 1997, p.375.

<sup>737</sup> *Ibid.*, p.390.

*spumă sângerată. Ne ducem la pârleaz cu multă băgare de seamă; fiara e lângă gard, pe spate, cu labele-n sus și cu capul despicat”*.<sup>738</sup>

Femeile, aruncate în derizoriul realității fizice în care trăiesc, cad și ele pradă observației și zugrăvirii naturaliste, prin surprinderea unor aspecte considerate nedemne și lipsite de pudoare de către curente literare anterioare: „*chivuța se strâmbă, că se gâdilă la sân*”<sup>739</sup>, „*femeia punând mâna la sânul stâng, ca și cum ar fi simțit un junghi grozav*”<sup>740</sup>, „[ ... ] *iacă-tă și Țăca, d-abia ducându-și coșul plin de vechituri nouă, foarte obosită de alergătura zillii-ntregi și flămândă: de departe i s-au umflat nările ca răspuns la chemarea generosului miros de pe vatră*”<sup>741</sup>, sau chiar „*O femeie numa-n cămașe, cu picioarele goale, cu părul desprins, ține strâns de piept pe un om îmbrăcat în uniformă de poliție. El luptă să scape - ea nu-l lasă. Femeia începe să zbiere răgușit făcând gesturi extravagante* ...”<sup>742</sup>.

Diferite aspecte din viața animalelor, a căror zugrăvire nu era permisă de alte curente literare, își găsesc aici terenul roditor, mergând chiar până la reflectarea unor aspecte mai puțin plăcute: „[ ... ] *destul că musca stete pe loc, își dezmoști labele dinapoi împleticindu-le una de alta, își netezi frumos mustățile cu labele de dinainte, apoi deodată se-nălță și pieri*”<sup>743</sup>, „*Un neastâmpăr nesuferit îmi furnică din talpă până-n creștet ... Insecte! ... iute jos din pat! ... Iau lumânarea să văd de aproape ... E grozav! ... Un popor întreg, ca la un plebiscit ... și umblă și aleargă pe cearșaful alb încoace și încolo uimite de lumină!*”<sup>744</sup>. Sfera gastronomiei vine să completeze șiragul de „perle” naturaliste, scoțând din tolba sa grăitoare imaginea a unui „*vin care pornise să se tulbure și să se oțetească ... acu era limpede ca untdelemnul franțuzesc și dulce ca mustul năspit*” (În vreme de război).

Cercul scenelor naturaliste este închis de un alt gen de imagine naturalistă, care despăunată de caracterul său strident, șocant și agresiv din punct de vedere

<sup>738</sup> I.L.Caragiale, *O reparație*, în *Opere 3. Nuvele, povestiri, amintiri, versuri, parodii, varia*, Ediție critică de Al.Rosetti, Șerban Cioculescu și Liviu Călin, cu o introducere de Silviu Iosifescu, Editura pentru Literatură, București, 1962, p.360-361.

<sup>739</sup> I.L.Caragiale, *Două loturi*, în *Opere 3. Nuvele, povestiri, amintiri, versuri, parodii, varia*, Ediție critică de Al.Rosetti, Șerban Cioculescu și Liviu Călin, cu o introducere de Silviu Iosifescu, Editura pentru Literatură, București, 1965, p.117.

<sup>740</sup> *Ibid.*, p.114.

<sup>741</sup> *Ibid.*, p.116.

<sup>742</sup> I.L.Caragiale, *Grand Hôtel „Victoria Română”*, în *Temă și variațiuni. Momente, schițe, amintiri*, Ediție îngrijită și prefată de Ion Vartic, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1988, p.60.

<sup>743</sup> *Idem*, *Păcat*, în *Opere 3. Nuvele, povestiri, amintiri, versuri, parodii, varia*, Ediție critică de Al.Rosetti, Șerban Cioculescu și Liviu Călin, cu o introducere de Silviu Iosifescu, Editura pentru Literatură, București, 1965, p.54.

<sup>744</sup> *Idem*, *Grand Hôtel „Victoria Română”*, în *Temă și variațiuni. Momente, schițe, amintiri*, Ediție îngrijită și prefată de Ion Vartic, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1988, p.58.



vizual, se impune minimalist, reținând din preceptele naturalismului descrierea precisă a unui fapt banal, preluat din realitate: „*Lotăriile, amânate de atâtea ori, s-au tras în sfârșit amândouă în aceeași zi. La prima (Lotăria „Societății pentru fundarea unei Universități Române în Dobrogea, la Constanța”), lotul cel mare de 50.000 lei l-a câștigat numărul 076.384; iar la a doua (Lotăria „Asociațiunii pentru fundarea și înzestrarea unui Observatoriu Astronomic la București”), lotul cel mare de 50.000 lei l-a câștigat numărul 109.520” (Două loturi).*

#### V.6.2.1.9. Culori stridente și sunete asurzitoare

Dorind să demonstreze că unica sursă a cunoașterii rămâne experiența, pozitivismul sfârșitului de secol al XIX-lea susține că omul este creat pentru a acționa, însă nu acționează datorită rațiunii sau inteligenței, ci în legătură cu natura noastră umană, cu instinctele noastre. Într-o lume în care furnicarul de personaje în continuă căutare este animat de goana după senzații de tot soiul, simțul vizual, auditiv și olfactiv nu puteau rămâne fără reprezentare.

Zgomotul și culoarea lumii pline de veselie din realism se reduc în scrierile naturaliste la tușe de culoare țipătoare și zgomote de intensități diferite, care însă nu fac decât să amplifice chinul interior al personajelor.

Din punct de vedere cromatic, nuanțele de roșu și negru, care sugerează o lume sumbră, în criză și chinuită de demoni interiori: „lumina fanarelor, roșie, e îmbrobodită într-o stranie aureolă irizată” (*O blană rară*), „ouă roșii”, „făcliuțele de Paște” (*O făclie de Paște*), „spoiți cu negru”, „spumă roșcată”, „tăciunile din vatră” (*În vreme de război*), „mărgea mare roșie”, „garoafă - ca sângele”, „cordeluță roșie”, „flacăra roșcată”, „sprânceană trandafirică” (*Păcat*), „[...] legată la cap cu roșu”, „vânat ca ficatul” (*Două loturi*), „lână roșie”, „noaptea neagră” (*Bubico*), sunt atenuate de tușe de culoare albă, galbenă și albastră: „o mare lampă electrică cu arc, ca un vis albastru și rece de poet dezgustat”, „rochie de catifea vânată-deschis, ca opalul” (*O blană rară*), „lumină albastră”, „razele lămpii albastre”, „sprânceană alburie”, „mititel măscărici foarte destrăbălat - jigărit și galben” (*Păcat*), „vagoane de tramvai galbene și albastre” (*La Moși...*), „panglici roșii și albastre”, „porumbel alb în neagra noapte” (*Bubico*), „alb ca porțelanul” (*Două loturi*), „cățel mic, alb și lățos” (*Grand Hôtel „Victoria Română”*).

Sunetele își pun și ele amprenta asupra tensiunii interioare a personajelor, căci de la zgomotele aproape nedeslușite până la sunetele asurzitoare, toate intensifică bătăile inimii acestora, amplificând sau atenuând criza lor interioară și

marcând etapele și ritmul evoluției suferinței: „prunele sfârâie tare-n cratiță”, „se sfăroșesc prunele de tot” (*Două loturi*), „sunete armonioase și alegre” (*O blană rară*), „clopotele bisericii”, „Pe ulița mare e o circulație vie [...] asfaltului”, „zgomote nehotărâte [...] agitate”, „ceasornicul [...] perete”, „Puse după [...] speriat”, „clopote în deal”, „O trosnătură [...] talpă”, „o fășiitură se auzi și mici plesnituri” (*O făclie de Paște*), „Dar bubuiturile [...] afară”, „cântă [ ... ] nebunii”, „ura” puternic de s-a cutremurat hanul”, „afară ploua [...] înțelesuri”, „militari, [...] alai după militari” (*În vreme de război*), „hohot, aplauze, tropăituri, șuiere, răcnete”, „ploaia de râsete, glume răutăcioase și de huiduieli” (*Păcat*), „compania veselă de bucureșteni”, atmosfera de birt și zgomotul măturătorilor în plină noapte (*Grand Hotel „Victoria Română”*), „Birji – tramvaie – tramcare – fluier – sirene – clopoței – clopote – precupeți – Universul! – Epoca! – Adevărul, Moftul român de mâine! – căruțe de nisip goale în fuga mare – camioane cu șine de fier la pas – flașnete – carilonul de la *L'Indépendance* – două muzici pe bulevard și una la birt la Cosman – vrăbiile de la palat...” (*Zgomot*). Vocile și sunetele amestecate de oameni, animale și păsări, precum și lătrăturile, urletele, vuietele, foșnetele, tropotele și șoaptele care alcătuiesc în creația caragialiană o adevărată scară sonoră gradată, amintesc de „menajeria Zola”, unde o la fel de complexă gamă de sunete și zgomote trăda o lume în permanentă transformare.

Pentru a întregi tabloul senzațiilor prezentate în opera sa, Caragiale se folosește și de simțul olfactiv, aducând un plus de realitate scrierilor sale și făcând cititorul să simtă că plonjează în atmosfera prezentată: „miros gras de carne arsă” (*O făclie de Paște*), „miroase strașnic a carne cu prune” (*Două loturi*), „miroase a scăpătare și părăginire”, „E o căldură înăbușitoare înăuntru și miroase a vopsea cu terebentină proaspătă ...” (*Grand Hotel „Victoria Română”*), „mirosul fără nume ce-i radiază din rădăcinile părului”, „mirosul necăcios de silitră” (*Păcat*), dar și „chemarea generosului miros de pe vatră” (*Două loturi*). Alunecarea de la senzațiile sonore spre cele olfactive se face însă foarte lin, printr-o superbă sinestezie, care se prezintă ca o străfulgerare timpurie a curentului simbolist: „un răs vânt” (*Două loturi*).

Succesiunea simțurilor stimulate individual nu este unicul raport dintre acestea, ele dovedind deopotrivă o mare capacitate de a se însoți și sprijini reciproc, într-un joc în care fiecare simț devine pe rând lider, căci atunci când unul dintre ele își pierde vigoarea, un altul preia controlul, încercând să-i compenseze slăbiciunea și să mențină la un nivel ridicat calitatea percepțiilor: „O încordare

înalță a atenției ascute simțirea auzului în singurătatea nopții; când ochiul e dezarmat și neputincios, auzul pare că luptă să și vadă”.<sup>745</sup>

O sinestezie aproape perfectă realizează Caragiale atunci când trei din cele cinci simțuri își reunesc forțele și răspund la apelul scriitorului, impunând o imagine șocantă, complexă, însă plină de viață: „Zibal privește fără să clipească procesul de descompunere a mâinii ce desigur nu l-ar fi cruțat pe dânsul. – El n-auzise urletele de afară ale nenorocitului: era acum prea interesant ce vedea ca să mai auză. Zibal urmărise cu nesațiu toate contorsiunile, toate crispațiile stranii ale degetelor, apoi amorțeala cuprinzându-le încet pe unul câte unul - erau parcă labele unui gândac, care se zgârcesc și se întind, se agită în mișcări extravagante, tare, mai încet, încet de tot și apoi înțepenesc sub jocul unui copil crud. Era sfârșit. Mâna cocea și se umfla încetinel fără mișcare. [ ... ] Un miros gras de carne arsă se răspândea în gang; o fâșiitură se auzi și mici plesnituri”.<sup>746</sup>

#### V.6.2.1.10. Ogândirea noilor concepții și descoperiri

Am arătat că sfârșitul de secol al XIX-lea este martorul tăcut și terenul favorabil receptării valului de descoperiri științifice care au împins lumea pe o cale nouă, cea a dezvoltării și emancipării. Răsunetul acestor noi descoperiri nu putea să nu se facă auzit și în țara noastră, unde scriitorii realiști le-au primit cu bucurie, pomenindu-le în scrierile lor realiste sau cele cu tentă naturalistă.

Unul dintre acești scriitori este chiar Caragiale, care folosindu-se de luciditatea și inteligența sa extraordinară, a reușit să facă loc în scrierile sale acestor noi elemente, redându-le farmecul, expunându-le și explicându-le părțile pozitive sau negative.

Unul dintre cele mai noi domenii abordate de scriitorul român este cel al justiției și o serie de elemente vin să-l susțină în această direcție: justiție, barou (Art.214, Justiție, Justiția română. Secția corecțională, Logica baroului), proces-verbal (Păcat, Bubico, Inspețiune, Proces-verbal), Parchet (Două loturi), revolver (În vreme de război), notar, ipoteze, gloanțe, avocat (În vreme de război), aprod, procuror (Inspețiune), sau chiar proverbul „Dura lex sed lex” (Păcat).

---

<sup>745</sup> Idem, *O făclie de Paște*, în *Opere 3. Nuvele, povestiri, amintiri, versuri, parodii, varia*, Ediție critică de Al.Rosetti, Șerban Cioculescu și Liviu Călin, cu o introducere de Silvan Iosifescu, Editura pentru Literatură, București, 1965, p.35.

<sup>746</sup> Ibid., p.39.

Noile meserii și diferitele instituții sunt și ele prezentate în opera caragialiană: politică, reformă, deputat, senator, ministru, congres, conferință, ședință (*Politică, Reformă..., Politică și delicatețe, Cum devine cineva revoluționar și om politic...?*, *O conferință*), poștă, telegramă (*Telegrame*), funcționar, comerciant, notar (*În vreme de război*), senator, polițai, vătășel, membrii tribunalului, funcționari de la prefectură, primărie, casierie, ofițeri (*Păcat*), inspector financiar, comisionar, „canțilerie”, administrație, „inspecțiune”, casier, registre (*Inspecțiune*), dosarul Goldstein (*Două loturi*) și chirie (*Bubico, De închiriat*).

*Trenul*, un mijloc de transport revoluționar în acea epocă și care aproape devenise un personaj în operele naturaliștilor francezi, își găsește și la Caragiale locul binemeritat în diferite nuvele și schițe, alături de alte noi noțiuni care sunt legate de acesta: C.F.R. (C.F.R.), tren accelerat (*În tren accelerat. Anecdotală realistă, Accelerat no.17, Tren de plăcere*), gară (*Inspecțiune*), drum-de-fier (*O făclie de Paște*), bilet, peron, vagon, semnal de alarmă (*Bubico*), impiegat (*Reportaj*), indicații din Mersul trenurilor (*Întârziere, Monopol, C.F.R.*). Nu mai puțin importante, birja (*Inspecțiune*), tramvaiul, vaporeșul, cursele intraurbane (*Monopol*), tramcare și biciclete (*La moși...*), birje, tramvaie, tramcare, „camioane cu șine de fier la pas” (*Zgomot*) diversifică gama mijloacelor de transport moderne care dădeau viață vieții urbane.

Noile preocupări și descoperiri științifice, precum și subiectele moderne: mașină, savant, metodă (*O făclie de Paște*), telegraf, America, becuri de gaz, bec Auer (*Inspecțiune*), lampa electrică cu arc (*O blană rară*), odicolon (*Bubico*), gaz (*În vreme de război*), cometa lui Biela (*Despre cometă. Prelegere populară*), observator astronomic (*Două loturi*), telepatia (*Tardiv*) stau alături de noutățile din domeniul medical: avort (*Două loturi*), atavism, alcoolism, viciul de concepție, deformarea, paludismul, nevroza, cazul de reversie (*O făclie de Paște*), și de marile nume ale medicinei și filozofiei sfârșitului de secol al XIX-lea: Darwin, Haeckel, Lombroso și Schopenhauer.

Pentru ca tabloul noutăților sfârșitului de secol al XIX-lea să fie complet, nu puteam omite termenul „gazetă”, reportaj, cronică (*Două loturi, Inspecțiune, Reportaj, O Cronică de Crăciun*), devenit reper valoric în acea epocă și cea mai bună modalitate de diseminare și confruntare a noilor concepții și idei. Într-un univers în care meteahna „datului din gură” scutură aproape în unanimitate personajele, ziarul devine fie „recipientul” în care se revarsă în mod organizat supraplinul de cuvinte al eroilor sau uneori, dimpotrivă, un mijloc de alimentare a limbuției acestora. Numeroasele titluri care se fac auzite de-a lungul operei

caragialiene asociază denumiri reale de ziare (*Vestitorul*, *Buciumul*) cu anumite titluri care, așa cum subliniam într-un capitol anterior al lucrării noastre, trădează „boala” incurabilă și zgomotoasă a vorbitului (*Glasul Țării*, *Vocea Zimbrului*, *Vocea Patriotului Național*, *Ecoul Patriei*, *Răcnetul Carpaților*) sau cu titluri care, în ciuda conotației pozitive, optimiste (*Aurora*, *Lumina*) se supun acelorași scopuri gazetărești meschine. Dovadă de necontestat a conectării autorului la realitățile vremii și de proiectare a personajelor sub semnul prezentului: „*Ce mai scriu gazetele?*”, „*Ce mai e nou?*”, gazeta face deliciul a numeroase personaje din comedii și schițe: **Conu Leonida față cu reacțiunea** se deschide cu un citat din *Aurora democratică*: „*Așa, cum îți spusei, mă scol într-o dimineață, și, știi obiceiul meu, pui mâna întâi și-ntâi pe «Aurora democratică», să văz cum mai merge țara. O deschiz ... și ce citești? Uite, ți-u minte ca acum: «11/23 făurar ... a căzut tirania! Vivat Republica!»*”<sup>747</sup>, **O scrisoare pierdută** urmează același model, deschizându-se cu un articol din *Răcnetul Carpaților*: „*Rușine pentru orașul nostru să tremure în fața unui om! ... Rușine pentru guvernul vitreg, care dă unul din cele mai frumoase județe ale României pradă în ghearele unui vampir! ...*”<sup>748</sup>, Gheorghe este surprins la începutul dramei **Năpasta** ținând „o gazetă în mână”, din care urmează să citească și nu în ultimul rând scena lecturării articolului semnat de Rică Venturiano (*O noapte furtunoasă*, actul I, scena IV). Dacă pentru personajele mai sus menționate efectul produs de gazete pare inofensiv, neutru, altele - ca și Mache Răzăchescu, alias Crăcănel - percep citirea gazetei ca pe un adevărat ritual pentru care se pregătesc ca atare: „*Se gătește în fața unei oglinzi, își piaptână barbetele și chelia*”<sup>749</sup>, ca pe o amenințare (Mița): „*O să fie un scandal ... dar un scandal ... cum n-a mai fost până acum în «Universul»*”<sup>750</sup>, sau chiar o sursă a compromiterii (Didina): „*Ce scandal! O să mijlocească proces, poliție, procuror, și pe urmă la jurați ... O să ne dea pân gazete! Să afle la sigur Pampon ... Sunt complementată ...*”<sup>751</sup>. Alături de comedii, unde personajele sunt absorbite din varii motive de universul gazetăresc, numeroase schițe - *Telegramă*, *Urgent*, *Reportaj*, *Articol de reportaj*, *High-life*, *Atmosferă încărcată*, *Groaznica sinucidere*

<sup>747</sup> I.L.Caragiale, **Conu Leonida față cu reacțiunea**, scena I, în *Opere. Teatru*, Ediție de Al.Rosetti, Șerban Cioculescu, Liviu Călin, prefată de Alexandru George, Editura Fundației Culturale Române, București, 1997, p.75.

<sup>748</sup> *Idem*, **O scrisoare pierdută**, act I, scena I, în *Opere. Teatru*, Ediție de Al.Rosetti, Șerban Cioculescu, Liviu Călin, prefată de Alexandru George, Editura Fundației Culturale Române, București, 1997, p.97.

<sup>749</sup> *Idem*, **D-ale carnavalului**, act I, scena VII, în *Opere. Teatru*, Ediție de Al.Rosetti, Șerban Cioculescu, Liviu Călin, prefată de Alexandru George, Editura Fundației Culturale Române, București, 1997, p.254.

<sup>750</sup> *Ibid.*, act I, scena II, p.236.

<sup>751</sup> *Ibid.*, act III, scena I, p.303.

*din strada Fidelității, Temă și variațiuni* - își revendică importanța sub aspectul reflectării anumitor aspecte ale vieții gazetărești, aspecte care subliniază însă mai acut superficialitatea și incapacitatea breslei gazetarilor de a se ridica la înălțimea rolului important atribuit în epocă.

## CONCLUZII

*„Secolul XIX ar putea fi numit epoca materiei. „Utilul” este zeul acestui secol. El a invadat totul. Interesele predomină pretutindeni. Interesele au înlocuit toate lucrurile elevate: credința, dragostea de frumos, de virtute, de ideal. Artiștii se puteau sustrage prozaismului secolului lor? Nu, o spunem fără cea mai mică teamă de a fi dezmințiți de fapte; într-o epocă care a suprimat frumusețea costumului, care nu mai vrea „pitoresc” în limbă, care nu mai vrea limbă ideală, vers; într-o epocă care a zămislit sufragiul universal, împrumuturile naționale, „înfrumusețările” Parisului, asociațiile de capitaluri, căile ferate, telegraful electric, vasele cuirasate cu aburi, tunurile ghintuite, fotografia, expozițiile industriale, tot ceea ce servește simțurilor, tot ceea ce suprimă distanțele, tot ceea ce merge repede, tot ceea ce lovește puternic și infailibil, tot ceea ce este matematic, util, material, comod, realismul este singura literatură posibilă” (Ernest Feydeau în Prefața la *Un Debut la Opără*, 1863).*

Apărut pe fondul istoric al revoluției industriale, al extraordinarelor progrese științifice și al marilor descoperiri medicale, curentul realist impune în conștiința contemporanilor prestigiul științei, cultul observației exacte a faptelor, precum și căutarea legilor determinismului uman.

Raportarea la diferitele forme ale realității, ivite în urma cavalcadei de schimbări care au copleșit secolul al XIX-lea, a determinat formularea unor etichete care să surprindă specificul acestora, de la realismul mitologic al antichității până la realismul psihologic, oniric, critic, burghez, folcloric, socialist, la neorealism, suprarealism sau chiar forme aparent paradoxale, ca și realism romantic, clasicist, simbolic. „Elasticitatea” (Ernst Fischer) termenului realism permite unduirea jucăușă a sensurilor sale variate, căci acestea, indiferent dacă definesc o atitudine, un stil, o metodă sau un curent, uneori se dezmiardă, alteori se resping, își iau locul unul altuia, încurajând notele de vag ale acestui curent: *„À l'heure qu'il est, le mot réalisme a fait son trou dans le dictionnaire, sans qu'aucune force puisse l'en faire sortir. Inventé par les critiques comme une machine de guerre pour exciter à la haine contre une génération nouvelle, l'arme est de celles qui blessent ceux qui l'emploient. Le mot réalisme, un mot de transition qui ne durera guère plus de trente ans, est un de ces termes équivoques*

*qui se prêtent à toutes sortes d'emplois et peuvent servir à la fois de couronne de laurier ou de couronne de choux*".<sup>752</sup>

Dincolo de această remarcă, realismul rămâne o atitudine de revoltă împotriva idealurilor literare învechite, o soluție la care se recurge ori de câte ori insistența vreunui curent literar sufocă spiritele însetate de libertate și nou. La jumătatea secolului al XIX-lea, spiritul de revoltă vizează subiectivismul și romantismul debutului de veac și deși la început nu se putea lăuda cu principii foarte bine elaborate, realismul reușește în timp să și le contureze până la amănunt, datorită adoptării unor semne literare noi - spiritul științific și de observație, obiectivitatea, impersonalitatea în artă.

Bătălia realistă declanșată după 1850 de Champfleury tindea să asimileze romanul cu un daghereotip, cu un aparat de fotografiat care înregistra mecanic, neselectiv, detalii din realitate. În virtutea acestui deziderat, romancierul trebuia să zugrăvească numai ceea ce vede și doar așa cum vede el însuși, fără să interpreteze faptele, noțiunea de artă căzând pe planul al doilea și autorul ajungând astfel să dispară ca artist, dar nu și ca savant și gânditor. Mai mult, îndârjirea sa de a zugrăvi faptele „după natură”, fără a le trece prin filtrul propriei sale personalități, a dus la desprinderea unei atitudini exagerate, extreme a realismului – *curentul naturalist*, care nu este altceva decât o modalitate accentuată, excesivă și stridentă a celui dintâi.

Desprins din „coasta” realismului, naturalismul înseamnă „*punctul extrem al tendinței care propune ca scop al scriitorului mai curând adevărul decât frumosul*” (Ph. Van Tieghem), „*un realism achevé, exagéré et dévié*”.<sup>753</sup> Nu avem însă de-a face aici cu adevărul absolut, ci de un adevăr relativ, care se metamorfozează în fiecare clipă și pe care scriitorul trebuie să-l surprindă și să-l actualizeze permanent în opera sa. Dincolo de această tendință evolutivă a realității, obiectul romancierului realist și naturalist rămâne același, și anume felul în care diferite împrejurări intervin pe fondul permanent al umanității.

Având un caracter neunitar, naturalismul se distinge prin individualismul pronunțat al reprezentanților săi principali. Firi sensibile, artistice, boeme, majoritatea caracterizate de un dualism sfâșietor, scriitorii naturaliști au lăsat posterității opere care pun în lumină „*fînta umană instinctivă, senzuală, brutală, chiar bestială, capabilă de cele mai urâte acte de violență, purtând în ea tare*

---

<sup>752</sup> Champfleury, *Le Réalisme*, Michel Lévy Frères, Paris, 1857, p.5.

<sup>753</sup> Al. Dima, *Aspecte naționale ale curentelor literare internaționale*, Editura Cartea Românească, București, 1973, p.171.



*ereditare*”.<sup>754</sup> Autorii insistă până la exagerare pe acea „bête humaine”, schițând eroi impulsivi, frustrați, care trăiesc într-o atmosferă de vulgaritate materială. Subiectele aduse în discuție nu sunt altceva decât experiențe primare, neplăcute, care reduc personajele la un comportament degradant în lupta lor zilnică pentru supraviețuire. Din dorința de a lovi direct „puroiul” societății contemporane, acest curent reprezintă o tendință exagerată de a arăta omul în ceea ce are mai vulgar și mai josnic, de a reprezenta exclusiv părțile neplăcute, dizgrațioase, brutale, morbide ale existenței.

Deși personalități diferite, scriitorii naturaliști au fost animați de aceleași idealuri și speranțe, de aceeași dorință de a se detașa definitiv de romantismul începutului de secol al XIX-lea. Într-un context socio-economic complet nou și atrași de personalitatea fascinantă a lui Zola, majoritatea scriitorilor naturaliști s-au lansat în aventura lor literară pe același drum, simțindu-se temporar confortabil sub umbrela naturalismului, în perioada lor de revoltă, perioadă pe care într-un final au depășit-o însă, sfârșind astfel prin a se desprinde și a se dezice complet de acest nou curent.

Dincolo de dificultatea de a încadra scriitorii acestei perioade într-un curent bine delimitat, istoriile literare tind să afirme la unison că Flaubert, frații Goncourt și Zola reprezintă trinitatea realist-naturalistă, menționând însă, în același timp, că pilonul de susținere al acesteia rămâne Zola, reprezentantul cel mai de seamă al naturalismului, cel care a făcut în așa fel încât noul concept să impună și să sintetizeze mai multe tradiții și elemente de referință: o veche tradiție filozofică, conform căreia nimic nu există în afara naturii, raportarea la științele naturale (cu precădere la biologie) sau la pictura „după model”, fără a omite pasiunea pentru lumea vizibilă, însuflețită de om.

Pătrunzând în intimitatea curentului naturalist, observăm atât elemente armonioase cât și contradicții care tind să producă anumite „cutremure” în interiorul acestuia, destabilizându-l. Punctul forte pe care se sprijină naturalismul este, fără doar și poate, exigența de a înfățișa numai adevărul, adică studiul după natură, documentul, observația, exactitatea detaliului. Nu există construcție romanească fără constituirea unui gen de arhivă care formează adesea opera preliminară: ex. carnetele de lucru ale lui Flaubert, *Jurnalul* fraților Goncourt, carnetele anchetelor lui Zola. Adevărul și munca au sfârșit prin a detrona, pe scara valorilor estetice și morale, alte valori ca bunul gust, sentimentul sau geniul.

<sup>754</sup> Ion Brăescu, *Émile Zola*, Editura Albatros, București, 1982, p.8.

Ceea ce a destabilizat oarecum mișcarea realistă și apoi, cea naturalistă, sunt, așa cum aminteam mai sus, anumite contradicții care țin în primul rând de subiectele reprezentării. Alegând să surprindă clasele inferioare sau cel mult de mijloc, realiștii și-au asumat riscul destul de mare de a ajunge la clișeu și stereotipie, lucru pe care vroiau să-l evite cu orice preț. Scriitorul este obligat să aleagă un personaj simplu, ceea ce împiedică profunzimea psihologică, și să-l ridice apoi la un anumit nivel de generalitate pentru a-i conferi o anumită valoare de exemplu. Reprezentarea universului evocat de operă se va baza pe această umanitate mediocră sau inferioară, adică pe indivizi prea puțin înzestrați pentru a putea să-și asume această reprezentare. Acest defect este vizibil în special în descriere, componentă a scriiturii realiste și naturaliste. Aceasta este adesea excesivă în raport cu obiectele, descrise mai mult decât necesar, și în raport cu subiectul căruia îi aparține viziunea, ale cărui cunoștințe tind să depășească nivelul pe care situația dată îl permite în mod real. La acestea se adaugă o altă contradicție, între rafinamentul descrierilor și prozaismul situațiilor și al dialogurilor. Mai mult decât atât, încă un contrast își face simțită prezența între proiect - care constă în a surprinde realitatea cotidiană, obișnuită - și realizarea sa, care denotă un surplus de tehnică, de artificiu și de stil. Așadar, mai mult adevăr implică mai multă artă. Maupassant definea realismul ca „iluzionism”, iar realiștii în general vedeau în el chiar un fel de sfidare care îi condamnă uneori la insucces sau la o cunoaștere limitată.

Nu mai puțin importantă este acea contradicție care ține de raportul scriitorului cu opera sa. Între 1850-1880, mișcarea realistă și cea naturalistă au simbolizat triumful modernității. Reprezentarea rece și respingătoare care le-a fost reproșată de multe ori, în special naturaliștilor, se datorează adesea unei anumite indiferențe, dispreț sau chiar detașare față de vremea lor.

Conturarea diferitelor alianțe între detractorii acestui curent, pe de o parte, și simpatizanții săi, pe de altă parte, nu s-a lăsat așteptată și în ciuda reacțiilor negative, reprezentanții acestuia au rezistat cu stoicism tuturor atacurilor: „[...] pentru a fi reprezentat oameni de condiție mărunță, noii veniți au suportat forța injuriilor. Calificativele de trivial, josnic, comun au fost împărțite în toate vremurile celor mai mari genii”<sup>755</sup>, găsind forța de a merge mai departe, cu credința că orice noutate produce la început reticență: „O nouă generație nu succedă pe cea veche fără zguduiri: par a fi trecut timpurile când regele urmând să moară, întreaga populație striga: Trăiască regele!”<sup>756</sup> Ținta principală a

---

<sup>755</sup> Marian Popa, *Realismul*, volumul 1, Editura Tineretului, 1969, p.198-199.

<sup>756</sup> *Ibid.*, p.198.

atacurilor împotriva naturaliștilor a fost maniera crudă și seacă a acestora de a se înfrupta din infinitele forme ale realității: „*Dacă un scriitor studiază cu seriozitate natura și încearcă să facă să intre cel mai mare Adevăr posibil într-o creație, el este comparat cu un lucrător de dagherotip*”.<sup>757</sup>

Desconsiderând concepția doamnei Necker conform căreia „*Romanul trebuie să fie cea mai bună dintre lumi*”, naturaliștii își impun ca motto și fir călăuzitor următoarea afirmație a lui Zola: „*Les seules œuvres grandes et morales sont les œuvres de vérité*”.<sup>758</sup> În virtutea acestei viziuni, secretul unei opere de calitate constă în a înfrunta realitatea, în a accepta existența, chiar și cu răceală și ironie, pentru a o converti mai bine în limbaj și în artă. Munca artistului constă în a da o formă impecabilă unui conținut dezolant. Artistul trebuie să facă astfel încât „nulitatea” și „prostia” existenței să fie absorbite de perfecțiunea unei forme și de absolutul unei viziuni. De aici și definiția pe care Flaubert o dă stilului, considerat „o manieră absolută de a vedea lucrurile”, definiție originală și paradoxală în același timp. Căci în timp ce insistă pe necesitatea detașării artistului care, în opinia lui, este asemenea Demiurgului, invizibil și omniprezent în opera sa, și pe necesitatea unei viziuni particulare, unice și de neînlocuit, aceeași viziune consacră într-un anumit sens autonomia lumii reprezentate. Stilul este deci fructul unei viziuni, al universului operei, care se dorește o lume paralelă cu lumea reală, cel puțin la fel de complexă decât aceasta.

Născut din excesul de zel al realismului, care într-un avânt nemărginit de libertate și schimbare, a făcut una cu pământul vechile idealuri literare, curentul naturalist este considerat un derapaj al realismului, „*fundătura în care realismul eșuează după ce își consumă întreg potențialul*”<sup>759</sup>, ori „*excreșcența în care se adună excese realismului*”.<sup>760</sup>

Dincolo de orice definiție injurioasă, naturalismul își are propria stea - e drept, o stea căzătoare - pe bolta literaturii universale, rămânând, așa cum afirma însuși Zola, o „*evoluție*” și o „*mișcare a inteligenței secolului*”.

Zborul său fulminant se frânge brusc sub greutatea construcției sale șubrede, „roasă” de prisosința unor contradicții, de intruziunea agresivă a științei sau de coborârea prea adâncă în străfundurile realității. Setea neostoită de libertate și de deschidere spre zone noi, neexplorate până atunci, s-a dovedit în final chiar o îngrădire, o închidere, atunci când apetența aproape exclusivă pentru clasele de jos

---

<sup>757</sup> *Despre realitatea în artă*, apud Marian Popa, *Realismul*, volumul 1, Editura Tineretului, 1969, p.200.

<sup>758</sup> Émile Zola, *Le Roman Expérimental*, 2ème édition, G.Charpentier Editeur, Paris, 1880, p.35.

<sup>759</sup> Rodica Ștefan, *Naturalism românesc*, Editura Niculescu, București, 2005, p.24.

<sup>760</sup> *Ibid.*, p.24,

a devenit sufocantă, excesivă și limitativă. Mai mult decât atât, apelul la știință - noua religie a acestei lumi, a generat confuzii, excese de metodă și mai ales transpunerea în creațiile literare a unui limbaj popular, familiar, argotic, decupat din realitatea sumbră a oamenilor simpli.

\*

Într-o epocă în care reculul descoperirilor științifice și a transformărilor de tot soiul atingeau mai repede sau mai târziu fiecare țară și literatură, nici spațiul românesc nu putea să se ferească din calea acestuia, cu atât mai puțin cu cât ritmul normal al unei evoluții sincronice cerea îmbrățișarea noului curent literar - naturalismul.

Deși puternic contestat și respins de nenumărați scriitori români, naturalismul și-a înfiripat estetica și în literatura română, prin intermediul operelor câtorva scriitori dornici să plece urechea la valul de noutăți care atacau din vestul Europei. Chiar dacă nu s-a ridicat la valoarea naturalismului francez care i-a fost sursă de inspirație, în literatura română naturalismul s-a manifestat ca un curent deschis, fără o evoluție liniară, împletind izbucnirile artistice fructuoase cu perioade de „liniște” literară. Un lucru rămâne însă cert, și anume că nu se poate discuta despre un curent naturalist propriu-zis în literatura română și nici despre reprezentanți de seamă ai acestui curent.

Umbrela naturalismului românesc a adăpostit deopotrivă scriitori importanți, cât și scriitori ale căror demersuri literare au rămas destul de modeste. Indiferent de valoarea scriitorilor care s-au avântat pe aripile acestui nou curent literar, nici unul dintre aceștia nu poate fi considerat un demn reprezentant al curentului naturalist, deoarece ei au abordat doar tangențial sau parțial acest curent, incursiunile lor naturaliste limitându-se la a reflecta doar anumite aspecte ale acestuia.

Însă spiritul, filozofia, metoda și subiectele naturaliste se regăsesc negreșit în literatura noastră, în încercarea comună de a readuce în lumină imaginea omului, dar cu totul și cu totul schimbată, lipsită de orice „machiaj” care i-ar înfrumuseța sau ascunde imaginea adevărată. Scriitorul naturalist coboară până în cele mai întunecate ascunzișuri ale existenței, prezentând omul ancorat în cea mai cruntă realitate, care nu face decât să-l umilească și să-l pustiască fizic și sufletește, cu fiecare zi trăită. Acesta îndepărtează unul câte unul toate straturile care ascund esența ființei umane, afundându-se până în straturile inferioare ale umanului, reducând omul la natura sa biologică, animalică, instinctivă. Personajele naturaliste sunt înfățișate ca ființe umane copleșite de povara vieții, sărace, triste, obidite și

năpăstuite, al căror parcurs existențial este trasat de o serie de condiționări ereditare, fiziologice, sociale, economice, etc.

Odată cu apariția naturalismului, o parte semnificativă a scrierilor este dedicată urâtului și răului din lume și din ființa umană, deoarece se dorește redarea și refacerea în literatură a imaginii complete și duale a omului, cu părțile sale bune și rele, cu permanenta sa oscilație între extaz și agonie, între cer și iad. În concepția naturalistă, viciile și pornirile rele se nasc din influența mediului social, din organizarea defectuoasă a vieții publice și private, transformându-se treptat în deprinderi care, în virtutea legii eredității, trec în sângele și nervii generațiilor următoare. Aici, datorită aceluiasi mediu social putred și a slabei educații primite, răul moștenit se dezvoltă rapid, punând stăpânire totală asupra individului.

Astfel, pictura naturalistă reunește invariabil culori închise, în general nuanțe de negru, combinate în cel mai bun caz cu culoarea gri și pe alocuri chiar cu alb, care sugerează speranța salvării acestei lumi, prin sentimentele nobile care contrabalansează la câteva personaje naturaliste, mizeria lor fizică și socială.

Curentul naturalist și scrierile impregnate de spiritul acestuia au un puternic caracter reformat, progresist, etalând tristul, nefericitul, urâtul, răul, putregaiul și mucegaiurile acestei lumi, virusurile care rod trupurile, precum și cancerul care dereglează sufletul și mintea, într-o lume lipsită de orice principii morale și dirijată de bani, materialism și pozitivism. Strigătul de durere și revoltă al naturaliștilor în fața lumii în curs de prăbușire vizează cutremurarea acestei lumi apocaliptice și dărâmarea ei din temelii, în încercarea disperată de reconstruire sau purificare a acesteia.

Chiar dacă, așa cum deja am subliniat, în literatura română nu se poate vorbi despre un curent naturalist propriu-zis și nici de un reprezentant român de seamă al acestui nou curent, revărsarea preaplinului naturalismului a afectat totuși colateral sau într-o măsură mai mică anumiți scriitori români, care au oferit tribut acestui curent doar prin tușe, nuanțe sau aspecte naturaliste. În literatura noastră, se evidențiază doar o mână de scriitori care s-au lăsat „mângâiați” de adierea acestui curent, printre care un loc de frunte îl ocupă Ion Luca Caragiale.

Preluând în scrierile sale aspecte ale noului curent, Caragiale își ornamează operele doar cu tușe naturaliste, redate prin culorile grave ale violenței fizice și verbale, ale coșmarului eredității și determinismului, ale glasului asurzitor al sângelui și cărnii, dar mai ales prin expunerea etapelor dereglării mecanismului fizic și psihic la om: *„În fond, așa după cum în comedii a ignorat tabuurile politice și sociale, vorbind despre lovitura de la 11 februarie, despre Constituție și despre garda națională a partidului liberal, tot astfel în scrierile sale*

tragice, Caragiale ignoră tabuurile psihologice și literare, vorbindu-ne despre țărani, într-un mod care sfidează prejudecățile «surtucarilor» și descriindu-ne cazuri de alienare mintală și accidente psihice de care umanitatea s-a simțit întotdeauna amenințată profund”.<sup>761</sup>

Fiecare nuvelă tragică a marelui nostru scriitor poartă amprenta unei nuanțe sau influențe naturaliste, însă titlul de cea mai complexă și-l dispută nuvelele *Păcat* și *În vreme de război*, care sunt țesute în jurul unui mănunchi de elemente naturaliste: ereditate, determinism, instincte, violență. Considerate în ansamblu, nuvelele caragialiene reușesc să creeze un veritabil „bucet” naturalist, în care fiecare „floare” reprezintă o temă, un subiect, un element naturalist.

Oricât de sumbru și întunecat ar arăta tabloul scrierilor naturaliste la Caragiale, totuși acesta nu se apropie de tragismul naturalismului francez. Acest lucru se datorează pe de o parte faptului că noul curent a fost abordat în țara noastră doar tangențial, iar pe de altă parte, elementelor atipice naturalismului, reminiscențelor din alte curente, care luminează tabloul și contrabalansează dramatismul tușelor naturaliste.

Ca și soarele care se întrevește printr-un strat gros de nori, diferite elemente sugerând **ideea de lumină** încearcă să pătrundă „norul” întunecat al naturalismului pentru a-i distruge compactitatea: „o idee de lumină”, „luă lampa”, „mijea de ziuă”, „făcu lumină”, „stol de lumini mici și vioaie”, „gangul era luminat”, „cu făcliuțele de Paște aprinse” (*O făclie de Paște*), „lumină liniștitoare”, „lumânări pentru sufletele morților”, „candela icoanelor”, „tăciunile din vatră”, „caută lumânarea” (*În vreme de război*), „lumina albastră” (*Păcat*).

Zbuciumul sălbatic al cărnii însetate de pasiune și sufletul torturat care se manifestă prin violență își găsesc liniștea în câteva momente de **tandrețe**: „[...] ținea între genunchi pe Mitu și, cu gândul pe altă lume, îi trecea încet cu mâna prin părul bălan și moale”<sup>762</sup>, „Și bătrânul cu părul despletit se târa în genunchi și lupta să-i apuce și să-i sărute mâinile cu zorul ...”<sup>763</sup>, „Fără să răspundă sărută mâna preotului, care-l strânse ca și odinioară la piept stropindu-i capul cu lacrimi bogate și calde”<sup>764</sup>, momente de **emoție**: „Dar când s-a întors copilul cu fața la ei și li s-au întâlnit privirile, părintele l-a luat în brațe, l-a sărutat de multe ori și s-a

<sup>761</sup> Florin Manolescu, *Caragiale și Caragiale. Jocuri cu mai multe strategii*, Editura Cartea Românească, 1983, p.162.

<sup>762</sup> I.L.Caragiale, *Păcat*, în *Opere 3. Nuvele, povestiri, amintiri, versuri, parodii, varia*, Ediție critică de Al.Rosetti, Șerban Cioculescu și Liviu Călin, cu o introducere de Silviu Iosifescu, Editura pentru Literatură, București, 1965, p.58.

<sup>763</sup> *Ibid.*, p.66.

<sup>764</sup> *Ibid.*, p.67.

pornit pe un plâns ... și plângi! ... și-a început și copilul și femeia”<sup>765</sup>, „D. Stavrache își șterse ochii cu colțul șorțului și, foarte înduioșat, urmă semnele pe petecul de hârtie, ...”<sup>766</sup>, sau chiar momente de **compasiune și milă**: „Lui d. Stavrache i s-a făcut milă; s-a repezit să-l ridice ca să-l puie în pat: nu-l putea lăsa să moară ca un câine”<sup>767</sup>, „D. Stavrache își șterse ochii cu colțul șorțului și, foarte înduioșat, urmă semnele pe petecul de hârtie...”<sup>768</sup>, „D. Stavrache a plâns mult, mult, zdrobit de trista veste”<sup>769</sup>.

Realismul extrem al descrierilor și al situațiilor este diluat prin infuzia unor elemente care aparțin unei realități ascunse, misterioase, paralele cu cea de toate zilele: **superstițiile** - icoana dăruită bisericii din Dobreni de preoteasa Sultana drept răsplată pentru copilul avut, descântecul cu apă neîncepută (*Păcat*), mâncarea descântată (*În vreme de război*), crucile făcute împotriva spiritelor rele - „*cruci peste cruci*”, „*baba își face cruce*”, „*camarazii își fac cruce*”, ideea că norocul la joc se atrage cu ajutorul banilor de împrumut (*Două loturi*), piaza rea, ghinionul (în *Cănuță, om sucit*, personajul principal e născut în post, iese la iveală înainte de sosirea moașei, e scăpat în cristelniță, se poartă anapoda la școală, suportă greutățile dar izbucnește la nimicuri, divorțează din cauza unui crap ars, se împacă cu nevasta impresionat de durerea de măsea a acesteia, moare dintr-o supărare mică și nu dintr-un necaz mare și colac peste pupăză, în groapă, scheletul lui stă amestecat), **premonițiile** - „*Bătrânul a dormit rău: bătaile inimii l-au deșteptat prea de multe ori ... [...] să se topească una-ntr-alta*”<sup>770</sup>, **închipuirile** - „*Hangiul, posomorât, se puse să rumege în minte tot ce auzise ... [...] țestele prea slabe pentru mâinile năprasnice ale nebunului de adineaori*”<sup>771</sup>, „*Și același sfredel ... s-o țintuiescă pe loc!*”<sup>772</sup>, **visele** - visul lui Leiba Zibal sub influența chinului interior și a vremii, nenumăratele vise ale lui Stavrache, care aruncând o undă de mister asupra naturalismului caragialian, îl descătușează din temnița întunecată a naturalismului pur.

<sup>765</sup> *Ibid.*, p.56.

<sup>766</sup> I.L.Caragiale, *În vreme de război*, în *Opere 3. Nuvele, povestiri, amintiri, versuri, parodii, varia*, Ediție critică de Al.Rosetti, Șerban Cioculescu și Liviu Călin, cu o introducere de Silviu Iosifescu, Editura pentru Literatură, București, 1965, p.373.

<sup>767</sup> *Ibid.*, p.375.

<sup>768</sup> *Ibid.*, p.373.

<sup>769</sup> *Ibid.*, p.374.

<sup>770</sup> I.L.Caragiale, *Păcat*, în *Opere 3. Nuvele, povestiri, amintiri, versuri, parodii, varia*, Ediție critică de Al.Rosetti, Șerban Cioculescu și Liviu Călin, cu o introducere de Silviu Iosifescu, Editura pentru Literatură, București, 1965, p.68.

<sup>771</sup> *Idem*, *O făclie de Paște*, în *Opere 3. Nuvele, povestiri, amintiri, versuri, parodii, varia*, Ediție critică de Al.Rosetti, Șerban Cioculescu și Liviu Călin, cu o introducere de Silviu Iosifescu, Editura pentru Literatură, București, 1965, p.34.

<sup>772</sup> *Ibid.*, p.37.

Și dacă toate aceste elemente au încolțit naturalismul caragialian din toate părțile, sufocându-l, lovitura de grație i-a fost aplicată de un personaj în aparență inofensiv și lipsit de importanță - copilul cerșetor Mitu, care în ciuda unui potențial ereditar îngrijorător datorat originii sale și a unui mediu social corupt în care își duce existența, are capacitatea de a se reconstrui interior prin educație, sustrăgându-se în acest fel drumului care părea să-i fie predestinat. Victoria repurtată asupra naturalismului este cu atât mai valoroasă cu cât se produce prin înfrângerea a două dintre cele trei capete ale „balaaurului” naturalist: ereditatea și mediul social. Această biruință este întărită și de un element neașteptat într-o creație preponderent naturalistă, și anume fatalitatea, însă nu acea fatalitate ascunsă sub masca determinismului social sau ereditar, ci acea forță potrivnică realizării personajului, fatalitatea în stare pură, care țâșnită din reminiscențele clasiciste ale scriitorului, diluează implacabilul determinismului pluriform (ex. *Două loturi, Inspecțiune*).

Nu mai puțin importantă este atitudinea extrem de reticentă a exegeților lui Caragiale, care exacerbând caracterul ironic al operei sale, s-au ferit să catalogheze explicit, drept naturaliste, nuvelele caragialiene, negând chiar existența oricărei fărâme de analiză psihologică în cadrul acestora. Această nedreptate a fost însă răzbrunată ulterior, prin recunoașterea elementelor naturaliste caragialiene ca și semnal al modernității incontestabile a scriitorului.

Unitate și diversitate - acestea sunt cuvintele-cheie care caracterizează opera caragialiană, cuvinte care trădează o personalitate contradictorie, având o structură de nonconformist în răspăr cu opinia comună a epocii, în toate direcțiile manifestării ei: culturală, politică, literară, artistică. Însă acest „rebel” și-a păstrat până la sfârșit încrederea în demersul său de artist și în dreptatea cauzei bune căreia îi servea.

Deși tributar exigențelor artei clasice, arhitecturii ei geometrice, sobrietății, și stricteții sale formale, Caragiale îmbrățișează realismului ironic, deoarece el aplică lumii corecția usturătoare a „biciului” ironiei. Aflându-se în armonie cu evoluția evenimentelor epocii sale, scriitorul își dorește progresul, însă nu cel formulat la nivel verbal, ci implicarea concretă a individului în mersul societății. Detectând suficiente cazuri de indivizi idealști, detracați, neadaptați sau ostili lumii înconjurătoare, Caragiale îi pedepsește folosind arma tăioasă a zeflemelei. În acest sens, el imaginează un univers comic, ghidat până în cele mai mici amănunte de observație și inteligență. Deși râsul caragialian răzbate zgomotos din întreaga sa creație, distrăgând inițial atenția publicului de la mesajul subliminal pe care îl ascunde, totuși, esența brută a realității dureroase țâșnește prin straturile suprapuse



ale limbajului caragialian, armonizate de „stilul potrivit”, pe care scriitorul l-a căutat cu ardoare întreaga sa viață.

Urmând modelul altor autori de comedii, Caragiale a avut curajul să ignore tabuurile și să se pună pieziș rânduielilor vremii sale, expunându-se în acest fel conștient atât riscului persecuției sociale și materiale, cât și controlului sever sau chiar interzicerii operelor sale.

Viziunea scriitorului își exersează în permanență flexibilitatea, căci sub impulsul „mișcărilor” prezentului, aceasta modifică neobosit contururile lumii caragialiene, prin îmbogățirea cu noi „momente”, secvențe sau frânturi din realitatea cotidiană, dar și cu episoade plasate sub tragicului. În cadrul acestei viziuni complexe, realismul ironic aplatizat, care se manifesta confortabil în *Momente*, schițe și comedii, apare ulterior marcat de întunecate protuberanțe naturaliste, în esență, datorită nulelor sale și a dramei *Năpasta*. Sondând adânc în derizoriul și abisalul ființei umane și al unei lumi fără fond, creația caragialiană reunește în același haos impostori și căpătuiți, personaje cinice și abjecte, dar și personaje care se dovedesc reale curiozități și ciudățenii ale vieții organice și sociale. Erijându-se în cei doi poli ai creației vizionarului Caragiale, aceste două categorii de personaje fac să răzbată într-un tempo abracadabrant elementele - cheie ale acestei lumi pe dos: lașitatea, vanitatea, prostia, ridicolul, platitudinea, amoralitatea, parvenitismul, pe de o parte, și nebunia, cruzimea, violența și frica ieșită din comun, pe de altă parte.

În ciuda tuturor elementelor mai sus amintite, care au împiedicat nuvelele tragice caragialiene să atingă desăvârșirea creațiilor naturaliste franceze, acestea redau, totuși, o doză suficient de concentrată, pentru ca publicul român, în ciuda acelor care îl priveau cu „mușchii obrazului strâmbați de dezgust” (D. Zamfirescu), să guste din „cupă” acestui curent: „nuvelele „psihologice” ale lui Caragiale sunt – spre deosebire de siguranța exhaustiv-explicitantă a naturaliștilor - numai „sugeratoare” de evenimente și adevăruri psihice care intră în probabile încatenări cauzale, cât pot fi ele pătrunse de un observator „din afară”, de lipsește prezumtiva atitudine „omniscientă” a scriitorului „analist” care își etalează neverosimila pretenție de a urmări psihismul eroilor „dinăuntru”. De aceea, în pofida câtorva stângăcii de tehnică artistică, nuvelele acestea apar și astăzi atât de plauzibile”.<sup>773</sup>

Iubind „tot ce poartă accent apăsător” (P.Zarifopol), personalitatea „proteică” (M.Tomuș) a lui Caragiale caută cu înfrigurare ineditul manifestării

<sup>773</sup> Munteanu George, *Istoria literaturii române. Epoca marilor clasici*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1980, p.527.

lumii naturale, surprinzând fisuri ale normalității, blocaje în sistemul uman și metamorfoze ale răului, care tâșnesc la suprafață sub forma vulgară și violentă a unor imagini grotești, șocante, naturaliste.

\*

Desprins din „coasta” realismului, curentul naturalist s-a lansat plin de speranță din sânul literaturii franceze, însă a pierdut din elanul inițial la contactul cu alte literaturi, ca și cea română, unde pătrunderea acestuia s-a produs cu mare precauție și doar superficial. Aura sumbră creată în jurul naturalismului, datorită imixtiunii științei și a valorizării urâtului din realitate, a redus simțitor din prestigiul acestui curent, rămas ca o pată întunecată pe obrazul istoriei literaturii. Denigrarea și mai profundă a acestuia a fost înlesnită în jurul anului 1890 de acuzațiile de plagiat aduse lui Zola, învinuit de a fi reprodus în *La Débâcle* anumite fragmente din jurnalul *Belfort, Reims et Sedan* al prințului George Bibescu, sau câțiva ani mai târziu, în 1896, de a se fi inspirat din lucrarea *Le Vatican, les papes et la civilisation, le gouvernement central de l'Église* (autori A. Pératé, G. Goyau și P. Fabre).<sup>774</sup>

Cu o evoluție fulgerătoare pe cerul literaturii universale, strălucirea de foarte scurtă durată a naturalismului a început să pălească odată cu apariția curentelor literare care i-au succedat, cântecul de lebadă al acestuia făcându-se auzit în preajma anului 1900<sup>775</sup>, pentru ca apoi să se stingă încet-încet, înăbușit de imnul triumfător al simbolismului.

---

<sup>774</sup> Ambele acuzații au suscitat discuții aprinse în rândul scriitorilor români, unul dintre cei mai înfocați comentatori fiind însuși Caragiale, care în 1893 intervine în *Epoca literară* cu articolul *Plagiatul Zola-Bibescu*, pentru ca în 1896 să revină în aceeași revistă cu un nou articol - *Un nou plagiat – Zola*.

<sup>775</sup> Anul 1902 marchează debutul unui ultim moment de receptare a naturalismului în literatura română, atunci când Paul Augustin, de la *Gazeta Transilvaniei*, prin acuzațiile sale de imoralitate aduse creațiilor naturaliste, declanșează o întreagă polemică în jurul mesajului general al operei zoliene.

## BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

### I. EDIȚII ALE OPERELOR

1. I.L.Caragiale, **Opere, I-VII**. Nuvele și schițe (I-II), Reminiscențe și notițe critice (III), Ediție îngrijită de Paul Zarifopol, la Editura “Cultura Națională”, București, 1930, 1931, 1932; Opere. Notițe critice, literatură și versuri (IV), Articole politice și cronică dramatice (V), Teatru (VI), Corespondență (VII), Ediție îngrijită de Șerban Cioculescu, la Fundația pentru Literatură și Artă “Regele Carol II”, 1938, 1939, 1942.

2. Idem, **Opere, I-4**. Teatru (1), Momente, schițe, notițe critice (2), Nuvele, povestiri, amintiri, versuri, parodii, varia (3), Publicistică (4), Ediție critică de Al. Rosetti, Șerban Cioculescu, Liviu Călin, introducere de Silviu Iosifescu, Editura Pentru Literatură, București, 1959, 1960, 1962, 1965.

3. Idem, **Opere, I-IV**. Proză literară (I), Teatru. Scrieri despre teatru. Versuri (II), Publicistică literară și politică (III), Corespondență (IV), Ediție îngrijită și cronologie de Stancu Ilin, Nicolae Bârna, Constantin Hârlav, Prefață de Eugen Simion, Editura Univers Enciclopedic, București, 2000, 2001, 2002.

4. Idem, **Opere alese, I-II**, Antologie și prefață de Marin Preda, Editura Cartea Românească, București, 1972.

5. Idem, **Temă și variațiuni. Momente, schițe, amintiri**, Ediție îngrijită și prefață de Ion Vartic, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1988.

6. Idem, **Opere. Teatru**, Ediție de Al. Rosetti, Șerban Cioculescu, Liviu Călin, Prefață de Alexandru George, Editura Fundației Culturale Române, București, 1997.

7. Idem, **Publicistică și corespondență**, Ediție îngrijită de Marcel Duță, studiu introductiv de Dan C. Mihăilescu, Editura “Grai și suflet – Cultura Națională”, București, 1999.

8. Idem, **Scrisori și acte**, Ediție îngrijită de Șerban Cioculescu, Editura pentru Literatură, București, 1963.

9. Barbu Delavrancea, **Nuvele**, Editura Eminescu, București, 1986.

10. Émile Zola, **Saloanele mele**, Editura Meridiane, București, 1976.

11. Idem, *Thérèse Raquin*, Editura Arena, București, 1993.
12. Idem, *Bestia umană*, Editura Narcis S.R.L., București, 1992.
13. Idem, *Nana*, Editura Litera International, București, 2002.
14. Edmond și Jules de Goncourt, *Germinie Lacerteux*, Editura Minerva, București, 1981.
15. Alphonse Daudet, *Sapho*, Editura Doris, București, 1991.

## II. REFERINȚE GENERALE

### În limba română:

1. Alecu Viorel, *Curentele literare în literatura română*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1971.
2. *Bibliografia relațiilor literaturii române cu literaturile străine în periodice (1859-1918)*, volumul II – Literaturi romanice, coordonată de Ioan Lupu și Cornelia Ștefănescu, Editura Academiei R.S.R., București, 1982.
3. Braunstein Florence, Pépin Jean-François, *Marile doctrine*, traducere din limba franceză de Ana Dinescu, Editura Antet, București, 1997.
4. Călinescu George, *Cronicle optimistului*, E.P.L., București, 1965.
5. Călinescu George, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ediția a 2-a, revăzută și adăugită, Editura Minerva, București, 1988.
6. *Dicționarul Explicativ al Limbii Române*, Ediția a II-a, Academia Română, Institutul de Lingvistică "Iorgu Iordan", Editura Univers Enciclopedic, București, 1998.
7. Dima Al., *Aspecte naționale ale curentelor literare internaționale*, Editura Cartea Românească, București, 1973.
8. Drimba Ovidiu, *Istoria literaturii universale*, Ediție definitivă, volumul 2, Editura Saeculum I.O. și Editura Vestala, București, 1999.
9. Drimba Ovidiu, *Istoria teatrului universal*, Ediție definitivă, Editura Saeculum I.O., București, 2000.
10. Eliade Pompiliu, *Influența franceză asupra spiritului public în România. Originile*, Editura Univers, București, 1982.
11. *Enciclopedie de filosofie și științe umane*, Editura All Educational, DeAgostini, București, 2004.
12. Fellmann Ferdinand, *Istoria filosofiei în secolul al XIX-lea*, Editura All Educational, București, 2000.
13. Fouillée Alfred, *Istoria filosofiei*, volumul 1, Casa Editorială Odeon, București, 2000.

14. Hazard Paul, *Gândirea europeană în secolul al XVIII-lea*, Editura Univers, București, 1981.
15. Hegel, *Prelegeri de estetică*, I, Editura Academiei, București, 1966.
16. King Peter J., *O sută de filozofi. Ghid prin lumea celor mai mari gânditori*, Enciclopedia RAO, București, 2006.
17. Labracherie Pierre, *Parisul literar în veacul al XIX-lea*, Editura Univers, București, 1974.
18. Mândra V., *Incursiuni în istoria dramaturgiei române. De la Gh.Asachi la C.Petrescu*, Editura Minerva, București, 1971.
19. Munteanu George, *Istoria literaturii române. Epoca marilor clasici*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1980.
20. Negoțescu I., *Istoria literaturii române*, volumul 1 (1800-1945), Editura Minerva, București, 1991.
21. Pârvulescu Ioana, *În intimitatea secolului 19*, Editura Humanitas, București, 2005.
22. Perpessicius, *De la Chateaubriand la Mallarmé* (Antologie de critică franceză literară), Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1976.
23. Petrescu Liviu, *Poetica postmodernismului*, Ediția a II-a, Editura Paralela 45, Seria „Deschideri”, București, 1998.
24. Ralea Mihai, *Scrieri din trecut în literatură*, ESPLA, București, 1957.
25. Rotaru Ion, *O istorie a literaturii române de la origini până în prezent*, Ediția a 2-a, Editura Dacoromână TDC, București, 2009.
26. Saulnier V.-L., *Literatura franceză*, volumul 2, Editura Albatros, București, 1973.
27. Săndulescu Al., Duță Marcel, Mitescu Adriana, *Conceptul de realism în literatura română*, Editura Eminescu, București, 1974.
28. Van Tieghem Philippe, *Marile doctrine literare în Franța*, traducere de Alexandru George, Editura Univers, București, 1972.

**În limba franceză:**

1. *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Albin Michel, Paris, 1997.
2. Rincé Dominique, Lecherbonnier Bernard, *Littérature. Textes et documents. XIXe siècle*, Collection Henri Mitterand, Nathan, Paris, 1986.
3. Vodă Căpușan Maria, *Littérature et civilisation françaises: le XIXème siècle: Le Romantisme, Le Réalisme, le Naturalisme*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1978.

### III. CLIMATUL ȘTIINȚIFIC AL EPOCII

#### În limba română:

1. Boia Lucian, *Omul și clima: teorii, scenarii, psihoze*, Editura Humanitas, București, 2005.
2. Condillac, *Tratatul despre senzații*, traducere de Iulia Soare, Editura Științifică, București, 1962.
3. Collingwood Robert G., *Ideea de natură. O istorie a gândirii cosmologice europene*, traducere din limba engleză de Alexandru Anghel, Editura Herald, București, 2012.
4. Darwin Charles, *Originea speciilor prin selecție naturală sau păstrarea raselor favorizate în lupta pentru existență*, Clasicii Științei Universale II, Editura Academiei Republicii Populare Române, traducere din limba engleză de Ion E.Fuhn și confruntată cu traduceri din limba rusă (Nicolae Botnariuc), limba germană (Ion T.Tarnavski) și limba franceză (Vasile D.Mirza), 1957.
5. Ferrière Émile, *Darwinismul*, traducere de dna. R. Streitman, Editura Librăriei „Universala” Alcalay & Co, Biblioteca pentru toți, nr.340, București, 2006.
6. Flonta Mircea, *Darwin și după Darwin. Studii de filozofie a biologiei*, Editura Humanitas, București, 2010.
7. Franck Dan, *Boema*, traducere de Ana Andreescu, Editura Universal Dalsi, București, 2003.
8. Freud Sigmund, *Dincolo de principiul plăcerii*, traducere din limba germană de George Purdea și Vasile Dem. Zamfirescu, Editura „Jurnalul literar”, București, 1992.

#### În limba franceză:

1. Bernard Claude, *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, J.B. Baillière et fils, Paris, 1865.
2. Comte Auguste, *Cours de philosophie positive*, tome 1er, Bachelier, Librairie pour les Mathématiques, Paris, 1830.
3. Enfantin B.-P., Carnot Hippolyte, Fournel Henri, Duveyrier Charles, *Doctrine de Saint-Simon, Exposition. Première année, 1828-1829*, 3ème édition, revue et augmentée, Paris, 1831.

#### IV. REALISM ȘI NATURALISM

##### În limba română:

1. Auerbach Erich, *Mimesis. Reprezentarea realității în literatura occidentală*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1967.
2. Brăescu Ion, *Émile Zola*, Editura Albatros, București, 1982.
3. Brătulescu Letiția Florina, *Poetica impresionismului în opera lui Émile Zola*, Editura Paralela 45, București, 2005.
4. Cubleşan Constantin, *Opera literară a lui Delavrancea*, Editura Minerva, București, 1982.
5. Faguet Émile, *Figuri literare I. Balzac, Maupassant, Zola*, Editura Eminescu, [s.a.].
6. Larroux Guy, *Realismul. Elemente de critică, de istorie și de poetică*, Editura Cartea Românească, București, 1998.
7. Heitmann Klaus, *Realismul francez de la Stendhal la Flaubert*, Editura Univers, București, 1983.
8. Olteanu Tudor, *Morfologia romanului european în secolul al XIX-lea*, Editura Univers, București, 1977.
9. Popa Marian, *Realismul*, volumul 1, Editura Tineretului, București, 1969.
10. Ștefan Rodica, *Naturalism românesc*, Editura Niculescu, București, 2005;
11. Zalis Henri, *Estetica imperfecției*, Editura Facla, Timișoara, 1979.
12. Zalis Henri, *Sub semnul realului. Eseu despre naturalismul european*, Editura Enciclopedică Română, București, 1974.

##### În limba franceză:

1. Becker Colette, *Lire le Réalisme et le Naturalisme*, 2ème édition, Nathan, Paris, 2000.
2. Berriat Camille, Heimann Albert, *Petit traité de littérature naturaliste: d'après les maîtres*, Bassac: Plein chant (Éditeur), Paris, 1993.
3. Bornecque J.-H., Cogny P., *Réalisme et Naturalisme. L'Histoire. La Doctrine. Les Œuvres*, Hachette, Paris, 1958.
4. Brunetière Ferdinand, *Le Roman naturaliste*, C.Lévy, Paris, 1883.
5. Champfleury, *Le Réalisme*, Michel Lévy Frères, Paris, 1857.

6. Charle Christophe, *La Crise littéraire à l'époque du Naturalisme: roman, théâtre et politique: essai d'histoire sociale et des genres littéraires*, Presses de l'École Normale Supérieure, Paris, 1979.
7. Chevrel Yves, *Le Naturalisme*, Presses Universitaires de France, Paris, 1982.
8. Cogny Pierre, *Le Naturalisme*, 5ème édition, Presses Universitaires de France, Paris, 1976.
9. Deffoux Léon, *Le Naturalisme*, Les Œuvres représentatives, Paris, 1929.
10. Dufour Philippe, *Le Réalisme*, Presses Universitaires de France, Paris, 1998.
11. Lapp John C., *Les Racines du Naturalisme*, Bordas, Paris, Bruxelles, Montréal, 1972.
12. Macrobe Ambroise, *La Flore pornographique: glossaire de l'École naturaliste, extrait des œuvres de M. É.Zola et de ses disciples*, Doubleizévir (Éditeur), Paris, 1883.
13. Martino Pierre, *Le Naturalisme Français*, Collection Armand Colin, Paris, 1930.
14. Pagès Alain, *La Bataille Littéraire. Essai sur la réception du naturalisme à l'époque de Germinal*, Librairie Séguier, 1989.
15. Pagès Alain, *Le Naturalisme*, Presses Universitaires de France, Paris, 1989.
16. Proulx Al., *Aspects épiques des „Rougons-Macquart” de Zola*, Paris: Mouton & Co, The Hague, 1966.
17. Rosset Clément, *L'Anti-Nature*, Presses Universitaires de France, Paris, 1973.
18. Zola Émile, *Le Roman Naturaliste: anthologie*, Le Livre de Poche, Paris, 1999.
19. Zola Émile, *Le Roman Expérimental*, 2ème édition, G.Charpentier Éditeur, Paris, 1880.

## **V. ION LUCA CARAGIALE**

1. Buciu Marian Victor, *Onto-retorica lui I.L.Caragiale*, Editura Sitech, Craiova, 1997.
2. Bucur Marin, *Opera vieții. O biografie a lui Ion Luca Caragiale*, Editura Cartea Românească, București, 1989.



3. Călinescu Alexandru, *Caragiale sau vârsta modernă a literaturii*, Ediția a 2-a revăzută, Institutul European, Iași, 2000;
4. Cioculescu Șerban, *Caragialiana*, Editura Eminescu, București, 1987.
5. Cioculescu Șerban, *Viața lui I.L.Caragiale*, Ediția a 2-a revăzută, Editura pentru Literatură, București, 1969.
6. Constantinescu I., *Caragiale și începuturile teatrului european modern*, Editura Minerva, București, 1974.
7. Cubleşan Constantin, *Dicționarul personajelor din teatrul lui I.L.Caragiale*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002.
8. Derșidan Ioan (coord.), Popa Mircea (coord.), *Caragiale – Tentația Nordului* (studii și articole), Editura Universității din Oradea, 2003.
9. Derșidan Ioan, *Catilinari și temperatori. Eminescu și Caragiale*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2010.
10. Derșidan Ioan, *Însemnări și dedicații pe cărți*, Editura Universității din Oradea, 2011.
11. Derșidan Ioan, *Nordul caragialian*, Editura Univers Enciclopedic, București, 2003.
12. Dimisianu Gabriel, *Clasici români din secolele 19 și 20*, Editura Eminescu, București, 1996.
13. Dobrogeanu-Gherea Constantin, *Critice (studii și articole)*, Editura Minerva, București, 1983.
14. Fanache Vasile, *Caragiale*, Ediția a 2-a augmentată, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1997.
15. Florea Rodica (coord.), Stancu Ilin (coord.), *I.L.Caragiale în conștiința contemporanilor săi*, Editura Minerva, București, 1990.
16. George Alexandru, *Caragiale*, Editura Fundației Culturale Române, București, 1996.
17. Ghițoi Adriana, *Caragiale publicist: teatralitate, comunicare, actualitate*, Editura Tritonic, București, 2005.
18. Iorgulescu Mircea, *Marea trănăneală*, Ediția a 3-a, Editura Compania, București, 2002.
19. Iosifescu Silvan, *Dimensiuni caragialiene*, Editura Eminescu, București, 1972.
20. Iosifescu Silvan, *Momentul Caragiale*, Editura pentru Literatură, București, 1963.
21. Manolescu Florin, *Caragiale și Caragiale. Jocuri cu mai multe strategii*, Editura Cartea Românească, București, 1983.

22. Marinescu Luiza, *Caragealii, o familie de scriitori* (monografie), Editura Muzeul Literaturii Române, București, 2005.
23. Moraru Titus, *Fiziologia literară*, Editura Dacia, Cluj, 1972.
24. Negrea Gelu, *Dicționarul subiectiv al personajelor lui I.L.Caragiale (A-Z)*, Editura Cartea Românească, București, 2009.
25. Pârvulescu Ioana, *În țara Miticilor: de șapte ori Caragiale*, Editura Humanitas, București, 2007.
26. Petra-Petrescu Horia, *I.L.Caragiale - Viața și opera*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2004.
27. Petreu Marta, *Filosofia lui Caragiale*, Ediția a 2-a, revăzută și adăugită, Editura Polirom, Iași, 2012.
28. *Procesul Caragiale-Caion. Dosarul revizuirii*, Muzeul Literaturii române, București, 1972.
29. Radian Sanda, *I.L.Caragiale – Nuvele și povestiri* (texte comentate), Editura Albatros, București, 1991.
30. Ralea Mihai, *Scrieri din trecut în literatură*, ESPLA, București, 1957.
31. Silvestru Valentin, *Elemente de caragialeologie*, Editura Eminescu, București, 1979.
32. Ștefan Cazimir, *I.L.Caragiale față cu kitschul*, Editura Cartea Românească, București, 1988.
33. Ștefan Cazimir, *Nu numai Caragiale*, Editura Cartea Românească, București, 1984.
34. Tătaru Ieronim, *Itinerar caragialian*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1997.
35. Tomuș Mircea, *Caragiale după Caragiale*, Editura Media Concept, Sibiu, 2004.
36. Tomuș Mircea, *Opera lui Ion Luca Caragiale*, Editura Minerva, București, 1977.
37. Tomuș Mircea, *Teatrul lui Caragiale dincolo de mimesis*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002.
38. Vartic Ion, *Clanul Caragiale*, Biblioteca Apostrof, Cluj-Napoca, 2002.
39. Vartic Ion, *Modelul și oglinda*, Editura Cartea Românească, București, 1982.
40. Vianu Tudor, *Arta prozatorilor români*, Editura Gramar, București, 2002.
41. Vintilescu Virgil, *Polemica Maiorescu-Gherea*, Editura Facla, Timișoara, 1980.

42. Vintilescu Virgil, *Scriitorii clasici și Junimea*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1997.
43. Vodă Căpușan Maria, *Caragiale?*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002.
44. Vodă Căpușan Maria, *Despre Caragiale*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1982.
45. Zalis Henri, *Scriitori români comentați – I.L.Caragiale*, Editura Recif, București, 1995.

## **VI. SURSE WEB**

**[www.bnf.fr](http://www.bnf.fr)**

**[www.archive.org](http://www.archive.org)**